Im Foyer.

Im Foyer.

Essays und Skizzen

von

Gustav Karpeles.

Leipzig.
Verlag von Bernhard Schlicke.
1878.

Inhalts-Verzeichniss.

Seite

Ein Hanswurst.

I.

Wenn es wahr ist, was ein geistvoller Schriftsteller ausführt, daß die Erscheinung des Hanswurst auf der deutschen Bühne eigentlich nur die Signatur einer kranken, innerlich zerstörten, unfreien Zeitrichtung war, da sich in der Negation des Witzes das unterdrückte Volksbewußtsein gewissermaßen wiederherstelle — so dürfte es consequenter Weise kaum eine Zeit geben, die dieser Erscheinung des Theaterlebens ein besseres Verständniß entgegenbrächte, als die unsere, wenngleich derselbe Schriftsteller die Behauptung aufstellt, die modernen Hanswurste seien gegen die alten ursprünglichen „nichts als Narren, Narren an sich, völlige, abstracte, inhaltslose Narren.“

Um so besser für unseren Zweck, das Bild eines alten Narren aus historischen Quellen zu reconstruiren! Die Ausführung des Vergleichs mag dem Leser über=

lassen bleiben — sie wird ihm um so leichter werden, als es ja das Conterfei eines deutschen Narren ist, das ich hier aufzufrischen versuchen will.

Josef Anton Stranitzky heißt dieser Mann; er war — um ihn gleich von vornherein in seiner vollen Bedeutung vorzustellen — der hervorragendste Hanswurst der deutschen Bühne! Inwieweit dieses Epitheton eine Auszeichnung für unseren Helden enthält, werden wir später sehen. Für jetzt genüge die Thatsache, daß Schlesien auch nach dieser Richtung hin dem deutschen Theater eine Kraft gegeben, die bahnbrechend auf einem Gebiete geworden, welches beinahe zwei Jahrhunderte die Bühne und die dramatische Literatur fast ausschließlich beherrscht hat.

Denn Josef Anton Stranitzky wurde zu Schweidnitz in Schlesien geboren. Jahr und Tag seiner Geburt sind — trotz eifrigster Bemühungen — nicht mehr zu eruiren; nur soviel ist gewiß, daß er zwischen 1670—80 das Licht der Welt erblickte und so mag es ein neckisches Spiel des Zufalls sein, daß wir gerade jetzt vielleicht nach zweihundert Jahren das Jubiläum des Mannes feiern, den seine Zeitgenossen nicht einmal für so bedeutend hielten, daß sie sich Jahr und Tag seines ersten Auftritts auf der Weltbühne gemerkt hätten.

Stranitzky studirte auf einem der protestantischen

Gymnasien in Breslau, wie sein zeitgenössischer College, der Wiener Schauspieler Kirchhof dem Buchhändler Nicolai erzählte, der in seiner „Reise durch Deutschland“ einige Notizen aus dem Lebenslaufe dieses Mannes zusammenstellte. Es ist bekannt, welche Bekehrungssucht den Jesuiten zu allen Zeiten, namentlich aber damals, als Schlesien noch österreichisch war, innewohnte. Die Protestanten hielten darum alle jungen Leute von den Jesuiten ab, weil sie wohl wußten, daß von Seiten der Regierung keine Gerechtigkeit zu erhalten war, sobald jene behaupten konnten, der Jüngling wünschte, katholisch zu werden. Unseren Stranitzky föderten die Jesuiten durch Einlaßbillete zu ihren geistlichen Schauspielvorstellungen im damaligen Matthias-Gymnasium. Der muntere Knabe fand an diesen Darstellungen ein großes Vergnügen, — dies merkte sein Lehrer, der Rector Kranz, und brachte ihn durch List von Breslau weg. Er schickte Stranitzky, obgleich dieser noch sehr jung war, auf die Universität Leipzig — aber hier brach die Theaterlust in hellen Flammen aus, als der Bruder Studio die zu jener Zeit in Leipzig spielende Truppe des Magister Veltheim kennen lernte, des ersten Theaterunternehmers, welcher die Bühne von dem Unflath und der Zote zu reinigen und deutsche wie französische Originalstücke aufzuführen bemüht war. Stranitzky wurde bald ein Mitglied

dieser wandernden Schauspielgesellschaft und zwar, nach der Anlage seines Talents, der Courtisan derselben.

Courtisan ist eine der verschiedenen Benennungen der lustigen Person auf dem deutschen Theater gewesen, wahrscheinlich weil derselbe — wie Flögel in seiner „Geschichte des Grotesk-Komischen" erklärt — gegen die Zuschauer alle Pflichten eines Hofcavaliers zu erfüllen hatte. Wie heute noch zuweilen, so nannten sich die Schauspieler auch damals nach ihren Rollen. Der eine hieß Courtisan, der andere Königsagent (heute wohl Heldenspieler), Tyrannenagent (der moderne Intriguant), Pantalon u. s. w.

Die Obliegenheiten des Courtisan waren im Uebrigen dieselben wie diejenigen des Hanswurst. Und daß die Darsteller beider Fächer gerade nicht immer ganz reinlich und zweifelsohne im bürgerlichen Leben waren, ist leicht erklärlich. Aber ob auch Stranitzky's Charakter und Betragen tadelnswerth gewesen, ist zu bezweifeln. Trotzdem versagte ihm die Geistlichkeit zu Hamburg im Jahre 1692 die Spendung des Abendmahls — ein Schicksal, welches sein Principal, Veltheim, auch früher schon in Leipzig erfahren und welches in diesem Falle den ersten Anlaß zu dem berühmten Hamburger Comödienstreit zwischen den Geistlichen, dem Senat und den Schauspielern gab.

Stranitzky's Familie, zu der die Kunde von der

Thätigkeit des Courtisans und dessen Abenteuern ebenfalls gedrungen war, kam darüber in nicht geringen Allarm. Sie zwang ihn, in die Heimath, nach Schweidnitz, zurückzukehren und dem lustigen Theaterleben Valet zu sagen. Aber in der friedlichen und ruhigen schlesischen Stadt hatte Stranitzky nicht lange Ruhe — für ein bürgerliches Gewerbe war er untauglich, seine Studien hatte er unterbrochen, was sollte er also beginnen?

Wie eine Erlösung aus schweren Banden war daher für ihn der Antrag eines schlesischen Grafen, ihn auf einer Reise nach Italien zu begleiten. Freudig nahm Stranitzky dieses Anerbieten an. Und auf dieser Reise fand seine Theaterlust neue Nahrung. Er lernte die italienischen Theater kennen und fand namentlich viel Geschmack an den Darstellungen des Harlekins.

Wir verlieren nun auf kurze Zeit die Spuren seines Aufenthalts und treffen Stranitzky erst in Deutschland wieder, wohin er nicht in den besten Umständen zurückgekehrt war. Er trat auch bald wieder einer wandernden Comödiantengesellschaft bei und kam mit derselben von Salzburg, wo er längere Zeit geweilt, nach Wien.

Hier trat nun ein bedeutsamer Wendepunkt in den Lebensschicksalen unseres Helden ein. In Wien lag das Theaterwesen damals noch in den ersten und recht

trostlosen Anfängen. Auf einer unförmlichen Schaubühne wurden extemporirte Zoten, zu Comödien zusammengeschweißt, zur Darstellung gebracht, in denen die lustige Person des Pickelhäring den Ton angab, des holländischen Hanswurst, den die englischen Comödianten wahrscheinlich im Jahre 1621 schon nach Deutschland importirt hatten.

Und hier begann nun Stranitzky sein Reformwerk von einer jene Zeit weit überragenden Bedeutung. Stranitzky trat zuerst im Jahre 1706 in Wien in der Theaterhütte am neuen Markt auf. Er hatte sich für seine eigenen Rollen den Namen des Hanswurst und den Charakter, sowie die Kleidung eines Salzburger Bauern beigelegt.

Welchen Werth diese Neuerung hatte, ersehen wir am besten aus den Zeugnissen zeitgenössischer Chronisten — und auch, welchen Beifall sie in Wien fand. In der That war damit ein wesentlicher Schritt zum Besseren geschehen, weil der Charakter eines einfältigen Bauern der Natur gemäß größeres Interesse bietet, als der bloße Charakter eines Narren, der Narrenstreiche macht, um sie zu machen.

Nicht geringeren Beifall fanden aber auch die Stücke, die sogenannten „Haupt- und Staatsactionen“, die Stranitzky selbst schrieb und zur Aufführung brachte. Er hatte aus Italien eine Menge Scenen und Ent-

würfe mitgebracht, aus denen er diese Stücke zusammensetzte. So plump Stranitzky dabei auch zu Werke ging, so blieb doch die natürliche komische Anlage der Handlung und auch die Possierlichkeit und Lebhaftigkeit des Dialogs ging nicht ganz verloren. Wir werden später eine Probe dieser Stücke vorführen, nach der der Leser das Talent des Autors und den Geschmack des damaligen Theaterpublikums wird beurtheilen können.

Daß Stranitzky als Darsteller selbst bedeutend gewesen, ist bereits erwähnt worden. Und kaum ist es als eine Uebertreibung anzusehen, wenn ihn ein österreichischer Historiker „den Chorführer der theatralischen Komik aus dem 18. Jahrhundert, deren Radien als umgekehrtes früheres Verhältniß vom katholischen Wien auf das übrige protestantische Deutschland fielen und noch fallen, den Ferdinand Raimund seiner Zeit“ nannte, welchem nur das hohe Lebensalter des Hans Sachs gefehlt, um ebenso fruchtbar zu sein als jener es war.

Daß Stranitzky in Wien zur katholischen Religion übertrat, ist zweifellos; denn man hätte damals in Wien einem Ketzer gewiß nicht gestattet, auf einem rechtgläubigen Theater die lustige, das heißt die Hauptperson darzustellen. Ein sonderbares Schicksal! Durch die Liebe zum Theater sollte er zur katholischen Religion bekehrt werden, aus Furcht vor dieser Religion

floh er und gerieth zum Theater, durch welches er endlich wiederum dem Katholicismus in die Arme geführt wurde.

Stranitzky verstand es aber auch, nebst seinen künstlerischen und vielleicht sogar idealen Zielen, die bis dahin verunglückte Theaterführung in Wien in pecuniärer Hinsicht nutzbringend zu machen. Vom Jahre 1712 tritt er als vollständiger Pächter des Stadttheaterhauses am Kärntnerthor auf, das er bis zu seinem Abgange von der Bühne fortan leitete. Ungeachtet des für die damaligen Verhältnisse sehr bedeutenden Pachtschillings von 2000 fl. sowie eines jährlich zu entrichtenden Beitrages für das Wiener Zuchthaus von 1300 fl. und der Verpflichtung, den dritten Theil seiner Baareinnahmen an den k. k. Hoftheaterfond abzuführen, wurde das Unternehmen doch eine Erwerbsquelle für den practischen Theaterleiter. Er hinterließ ein Vermögen, das viele moderne Theaterdirectoren neidisch machen könnte, von etwa 50,000 fl. Was diese Summe bei den damaligen Geldverhältnissen zu bedeuten hat, wird jeder selbst ermessen können.

Aber mehr noch als in materieller Beziehung interessirt uns diese Thatsache in künstlerischer Hinsicht, weil sie den sichersten Beweis liefert für die Theilnahme und den Beifall, den Stranitzky in Wien gefunden. Diesen aber zu erlangen, war zu jener Zeit nicht leicht.

In Wien herrschte damals die Jesuitenkomödie und die italienische Oper, beide vom Hofe und vom Adel protegirt, und doch wagte es Stranitzky, beiden ein weltliches deutsches Schauspiel gegenüberzustellen.

Das war ein Wagniß ohne Gleichen und darin liegt auch die Bedeutung des Reformwerkes, welches Stranitzky mit Muth und Geschick unternommen, sowie mit Energie und Thatkraft ausgeführt. Er war der Begründer der extemporirten Posse, des selbstständigen Hanswurstspiels, für welches Wien seitdem bis in das letzte Drittel des Jahrhunderts der Hauptsitz geblieben, und dessen Spuren und Nachklänge sich leicht noch in der modernen Wiener Localposse nachweisen lassen.

Stranitzky selbst verließ die liebgewordenen Bretter erst nahe an seinem Lebensabende im Jahre 1727. Rührend soll der Moment seines Abschieds gewesen sein, als der Liebling des Publikums Gottfried Prehauser, als seinen Nachfolger, in der Darstellung der Hanswurstrollen vorführte. Bald darauf scheint Stranitzky auch seine Rolle auf der Erdenbühne ausgespielt zu haben, denn wie ein Hofdecret vom 12. März 1728 ausweist, betrieb damals die „Strantzkyn" „sub nomine comico sogenannt Hannswurschtin" diese Theaterunternehmung noch ein weiteres Jahr und trat sie dann an Franz Borosini und Franz Sallier ab, welche noch 20 Jahre das Theater im Geiste Stranitzky's

und mit seinen Nachfolgern Prehauser und Kurz fortführten.

Inzwischen hatte auch nach Wien die Sonne der neuen Zeit ihre ersten erleuchtenden Strahlen gesendet — es tauchten ernsthafte und redliche Bemühungen auf, das Theater zu reinigen und zu einem wirklichen Kunstinstitut zu erheben — und als das erste Opfer dieser Bestrebungen fiel der Hanswurst, der erst im Jahre 1770 entgiltig von der Wiener Bühne verbannt wurde.

Er hatte seine Aufgabe erfüllt, — der brave Hanswurst — und es hätte kaum des gewaltigen Federkrieges bedurft, um ihn zu vernichten. Es ist noch lange nicht entschieden, ob das, was an seine Stelle trat, wirklich das Bessere und Edlere war, und ob er nicht, im Gewande der neuen Zeit, auch fortzuleben verdient hätte. Mit Lessing sagen wir uns noch heute: „Ich dächte, wir zögen ihm das bunte Jäckchen wieder an. Es ist ein ausländisches Geschöpf, sagt man. Was thut das? ich wollte, daß alle Narren unter uns Ausländer wären. Es ist widersinnig, das nämliche Individuum alle Tage in einem anderen Stücke erscheinen zu sehen. Man muß ihn aber als eine Gattung betrachten, es ist nicht Harlekin, der in allen Stücken spielt, sondern Harlekine.“

Und wenn wir so den Wunsch hegen, daß jene

urwüchsige und natürliche Volkskomik in irgend einer modernen Gestalt wiederauflebe und der Zeit den Spiegel ihrer Narrheiten vorhalte — so werden wir gewiß auch in treuer Erinnerung des ersten und bedeutendsten Herolds dieser Richtung gedenken, Josef Anton Stranitzky's.

II.

An Salomo den Weisen, an Friedrich Schiller und Rabbi ben Akiba, sowie an ihren Weisheitsspruch, daß Alles schon dagewesen und nichts Neues unter der Sonne sei — werden wir selten so oft erinnert, wie in der Geschichte des deutschen Theaters. Jede Gestaltung, die uns fremd und neu dünkt in unseren Tagen, hat ihre Analogie in der Vorzeit — nur die Formen ändern sich, in denen sie vor uns erscheint, um nach kurzem Bestande wieder zu schwinden und nach Jahrhunderten wieder aufzuleben!

Wenn wir die moderne Parodie oder Travestie, die nicht selten das, was uns heilig und erhaben, in den Staub zerrt, für eine Ausgeburt des modernen, alle Autorität vernichtenden und Alles nivellirenden Zeitgeistes zu halten versucht wären, so lehrt uns ein Blick in die Geschichte des deutschen Theaters, daß auch diese Erscheinung schon vor zweihundert Jahren das Publikum jener Zeit erfreut oder entsetzt hat — und zwar in den sogenannten „Haupt- und Staats-

actionen," deren Ausdruck wol typisch geworden, deren Bedeutung aber doch wol weniger gekannt sein möchte.

Eine solche Haupt- und Staatsaction bestand aus zwei Theilen: einem ernsten, tragischen, und einem heiteren, satyrischen, in welchem der ernste gewöhnlich verspottet wurde. Das erste Erforderniß einer solchen, natürlich höchst formlosen Comödie war, daß alle darin auftretenden Personen hohen Ranges, Kaiser, Könige, Fürsten oder auch Helden, Tyrannen und berühmte Verbrecher — also jedenfalls distinguirte Personen waren. Diesen hohen Herrschaften stand als Diener der Hanswurst zur Seite, „als ein König ohne Krone, ein Eroberer mit keinem anderen Schwert, als mit dem Fuchsschwanz und der Pritsche."

Er hatte die Aufgabe, das unterdrückte Volksbewußtsein an jenen hohen Herrschaften zum Mindesten durch seinen mehr oder weniger harmlosen Witz zu rächen — Kunz von der Rosen repräsentirte in seiner Narrheit das arme deutsche Volk!

Die Stoffe waren theils höfischen Romanen und Liebesgeschichten, theils der wirklichen Geschichte und zwar ebenso der antiken, wie der modernen entlehnt. Die Sprache war im ernsthaften Theile das hohlste Pathos, der ungeheuerlichste Schwulst und Redepomp — ich erinnere blos an Daniel Caspar von Lohen-

stein — im komischen Theile ein Gemisch von elender Trivialität, schmutziger Zote und wirklichem Witz. „Das Publikum, das diese Stücke besuchte, brachte dicke Nerven mit; sie wollten nicht leise gekitzelt, derb gestriegelt wollten sie sein; mit Deckfarben mußte malen, in gewaltigen, derben Strichen, wer ihren Beifall erringen wollte" — sagt ein genauer Kenner dieser zu literarischem Ansehen eigentlich nie gelangten Literatur.

Und eine solche trostlose Mißgeburt von Tragödie und Posse, von Oper und Ballet war die „Haupt- und Staatsaction."

Wir erschöpfen das Verdienst Josef Anton Stranitzky's, wenn wir hier sofort die Thatsache anreihen, daß in seinen dramatischen Schöpfungen ein Keim des Besseren, ein Anlauf zu höheren, edleren Strebungen zu finden ist und diese Thatsache durch einige Beispiele erörtern. Wir entnehmen diese Probe der von Schlager vor etwa 40 Jahren veröffentlichten Skizze einer Comödie von Stranitzky: „Der Großmüthige Vberwinder Seiner selbst mit Hannswurst den Vbl Belohnten Liebhaber Viller weibs Bilder oder Hannswurst, der Meister, Böse weiber gutt zu machen."

Actores.

Cosroës König der Longobarden.

Bellandra Prinzessin von Benevent. Verlobte des Cosroës.

Ismene Prinzessin von Spoletto.

Julia ein gräffl. Fräulein verliebt in Alcandro.

Vardanes Königl. Cron-Printz verliebt in Ismene.

Alcandro, Cosroës Vertrauter, heiml. in Bellandra verliebt.

Hannswurst, des Königs lustiger Diener.

Brunette, ein altes Kammermädl bey Bellandra.

Weiber so viel man haben kann.

Riepl ein Nachbar des Hannswurst.

Leibwache des Cosroës, (sie geht halb lang, kurzes Seitengewehr.)

Das Stück eröffnet sich mit einem festlichen Aufzug des Cosroës und seines Hofstaates, Hannswurst nicht zu vergessen:

Alle: lang lebe der Vnüberwindlichste König Cosroës!

Vardan: Großer König sey Beglückt
So, daß alles haubt Vergnügen
sich nach Deinem Wunsche fügen,
und zu Deinem Fuß gebückt
Ewig müsse Zinsbar liegen.

Cosroës. Nachdem uns Euere treue Bekannt, nehm wir auch Euer Wunsch gnädig an, und wünsch

ingleich Euer Zufriedenheit — wie aber ihr schönste Bellandra, wie genehm haltet ihr unser Herze?

Bellandra. Als das Kostbarste der welt, welch nichts gleich kam und Zweifflet nie gar, daß die rein Kerze ewiger treue in dieser Brust dauer Beständig Brennen werde.

Cosroës } in den Herze
Bella. } müß Kerze
Reiner Treu auf Ewig stehn.

Cosroës. Denn es solle diese Sonn

Bella. wo in liebe liecht gewonn

Beede. nimmer mehr zurücke gehn.

Hanns W. Der teuffl! hört einmahl auff, ihr macht mir daß Maul so wäßrig, daß ich fast das zeuch ausspein kann.

Cosroës. weist den auch was lieb seyn?

H. W. Et quoidem in forma. solt ich ein Venus Kind sein, Vnweith von Mars gebohren, und sollt nicht wiße was lieb seyn, daß wäre mir in ganz Salzburgerland ein Spott.

Cosroës. sage dan, was ist den die liebe u. s. w.

Sie gehen darauf zu Tafel; Hanswurst wird angewiesen, durch beliebige improvisirte Späße die Scene zu beleben. Nicht lange, so ist er betrunken, bittet „den König, er wolle ihm den Kopf halten, denn

er müßte spein," hat, während die Andern abgehn, „seine Lazzi mit hin und her wakeln und Brechn, fallet endlich zur Erde sagend er müsse sterben, schlaffet ein."

Nun kommt Riepl, sein Nachbar, dazu, „sagt: Er habe ein Brieff bekom, welcher an den H. W. gehörig, Bey hoff hab er ihn schon durch alle Mauslöcher gesucht, aber er könn ihn nirgend antreffen, er wolle morgen wieder Kommen, um ihm den brieff zu gebn, dan es möcht doch von groß sach und wichtigkeit etwas darin stehen. er siehet H. W. auf der Erde und verwundert sich, gehet endlich hin, ihme zu erwecken. Riepl hat seine Lazzi darauf nach beliebn und erweket ihn abermal. H. W. redet im schlaff von Menschern und dergleichen Possn nach beliebn, und sagt sie solln ihm gehn lassen. endlich nach etwelcher Foperei ermuntert er sich, fragt den Riepl wie er daherkom und was er wolle. Riepl giebt ihm den Brief und H. W. leset ihn nach etwelcher Foperei folgenden Innhalts: Die Kredl, urschl, drutschl, wäberl, Fräntzl, Catherl, Sabinl, Paulinl, Zusel und Sopherl und noch mehr, entbiethn dir schelm, galgen, Rad, schwerd, Feuer und strick, weil du auf eine so schelmische weis allen die Ehe versprochn, auch einer jedn von dein wurstlisch diebes Geschlecht ein Erb hinterlassen, wir ehrmanen dich das erst und letztemal Kom zurück und

heurathe eine nach der andern, oder wir wolln mit trumel und Peiffn, mit Spieß und stang auf bäsen und Ofengäbeln gefahrner komen, und dich also zersezen und zerkrazen, daß kein Härl Haar an dein Kopf und Barth, kein Aederl an dein Leib soll bleibn. Du wirst doch Verstand habn, wirst also dich nicht lang bedenken, sondern dein Rückweg nehmen, damit du aber siehst, wie lieb wir dich haben, wirst bei dem Riepl ein schwarz Bock finden, welcher dir das Reisgeld ersparrt und Knie und die Füße wahrt. gegeben und Verfertigt in Salzburg" rc, rc.

Hier haben die Leser den Entwurf einer Haupt- und Staatsaction! Aber das Verdienst Stranitzky's gravitirt auch nach einer anderen und zwar nationalen Richtung hin — er war der Vater des deutschen Hanswurst's, den er seinen Nebenbuhlern, den Italienern, gegenüber als Carricatur ihres eigenen Harlekins hinstellte.

Das Werk, in dem Stranitzky seine Hanswurstiaden sammelte und veröffentlichte, führt den absonderlichen Titel: „Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi. Worinnen lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artliche Ränke und Schwänke, kurzweilige Stichreden, politische Nasenstüber, subtile Verirungen, spindisirte Fragen, spitzfindige Antworten, curieuse Gedanken und kurzweilige Historien, satyrische

Püffe zum Lächerlichen doch honnetten Zeitvertreib, sich in der Menge befinden. Ans Licht gegeben von Schalk Terrae. (S. T. soll heißen: Stranitzky) als des obbesagten ältesten hinterlassenen resp. Stiefbruders Vetters Sohn. In dem Jahr, da Fuchsmundi feil war. 1722.“

Von dieser komischen Sammlung erschien im Jahre 1728 nach dem Tode Stranitzky's unter verändertem Titel noch eine zweite Ausgabe; ihr entnimmt Flögel aus dem 11. Capitel die folgende Schilderung des Kaisers im Monde (wer denkt hier nicht an die dramatisirte „Reise nach dem Monde?“), die einst Franz Schuch in Breslau mit großem Erfolge zur Darstellung gebracht hat.

„Fuchsmundi. Wenn mir doch Jemand den Gefallen thun, und weisen wollte, wo Doctor Schlampanius wohnet, einen Gulden gäbe ich darum, wenn ich nur nicht mehr deswegen herum laufen dürfte.

Doctor. Was mag dieser Herr bei mir suchen? der Herr suchet, wie ich vernehme, den Doctor Schlampanium, ich bin derselbe, dem Herrn zu dienen.

Fuchsmundi. Wie lieb ist mir, daß ich den Herrn finde, und wie viel Reverenze und Complimenten würde mir der Herr machen, wenn er wüßte, daß ich ein Abgesandter bin des Kaisers aus dem Monden-

lande, daß ich um die Jungfer Dorothea zu seiner künftigen Gemahlinn und Kaiserinn werben sollte.

Doctor. Ei, ei, ei! das geht auf eine Betrügerei loß! nein, man wird mich so leicht nicht bekommen. Einen regierenden Kaiser in dem Monde!

Fuchsmundi. Ja gewiß! und noch dazu ein großer, mächtiger Kaiser, von einem guten Hause, und der seine 32 Ahnen aufweisen kann.

Doctor. Es könnte doch wohl wahr sein, weil der Mond eine Welt ist, wie die unsrige, warum sollte denn nicht ein großer Monarch darin residiren. Aber der Herr nehme nicht übel, daß ich mich erkundige, ob der Herr aus dem Mondenlande bürtig sei?

Fuchsmundi. Nein, weder dieses Land hier, noch das Mondenland dort ist mein Vaterland; sondern ich bin von Geburt ein Italiener von Prato aus dem Toscanischen.

Doctor. So! wie ist denn der Herr hinauf in das Mondenland kommen? (Hierauf erzählt Fuchsmundi weitläufig, wie sechs Geier eine Gans angepackt, die er gehalten hätte, und weil er sie nicht hätte wollen fahren lassen, so wären sie mit ihm bis in den Mond geflogen; hier wäre er vor den Kaiser gebracht worden, der sich nach des Doctors Tochter erkundigt, und ihn zu seinem Gesandten erwählt, um dieselbe zu werben, auch ihn durch eine aus dem Mond auf die Erde ge-

schickte Influenz von Catharren, Zahnschmerzen, Feigewarzen und Ohrenbrausen wieder auf die Erde gesendet habe; hätte auch erklärt, dem Doctor die vornehmste Stelle an seinem Hofe zu geben.)

Doctor. Ist das wohl immer möglich?

Fuchsmundi. Nicht anders! und der Kaiser sagte mir noch dieses: der Scorpion, welcher bisher sein oberster Kanzler gewesen, sei gestorben, als wolle er den Herrn Doctor wieder zum Scorpion am Firmament machen.

Doctor. Mich zum Scorpion? ei dazu schicke ich mich nicht.

Fuchsmundi. Es hat es der Kaiser gleichwohl beschlossen. Und was meinet der Herr? Er würde solchergestalt einer von den zwölf vornehmsten Reichsministern sein.

Doctor. Die Ehrenstelle wäre zu groß für mich, aber residirt der Kaiser in dem Monden in einer schönen Stadt?

Fuchsmundi. Es ist eine schöne Hauptstadt, sauber, wohl gemacht, von einer treflichen Taille, roth und weiß, wie Milch und Blut.

Doctor. Sind aber auch die Häuser den unsrigen gleich gebaut?

Fuchsmundi. Nein, sondern sie sind auswendig gebaut, und tapeziert mit Spiegeln und Schildereien,

inwendig findet sich nichts. Die Dächer auf den Häusern sind von Nürnbergischem Pfefferkuchen, und der Regen ist eitel Limonade, mit Chokolade schmiert man die Wagenräder.

Doctor. Es muß ein curieus Land sein.

Fuchsmundi. Der kaiserliche Pallast ist von eitel Bergcrystall gebaut, die Säulen an den Thoren bestehen aus lauter großen Tobaksrollen, das Dach ist von dem feinsten Kammertuch, und die Fenster sind aus den feinsten, zartesten niederländischen Spitzen gemacht.

Doctor. Das ist etwas unerhörtes; aber essen die Leute in selbigen Lande auch wie hier?

Fuchsmundi. Sie essen, und essen auch nicht.

Doctor. Wie soll ich dieses verstehn, daß sie essen, und nicht essen.

Fuchsmundi. Sie essen, wenn man reden will, von den Speisen, deren sie sich bedienen, und essen nicht, zu verstehen, auf solche Manier, wie hie zu Lande.

Doctor. Das kann ich nicht begreifen.

Fuchsmundi. Der Herr höre mich nur; wenn z. E. der Kaiser Tafel hält, so setzt er sich an eine gedeckte Tafel, worauf aber weder Essen noch Trinken gesetzt wird, so lange er speiset.

Doctor. Das muß eine vortrefliche Mahlzeit sein.

Fuchsmundi. Gewißlich eine sehr vortrefliche Mahlzeit.

Doctor. Die wird er aber eingenommen haben, ehe er zur Tafel gegangen.

Fuchsmundi. Durchaus nicht, er speist an der leeren Tafel.

Doctor. Wie kann das möglich sein, wenn die Tafel leer ist, wenn er sich niedersetzt, und auch leer bleibt, wenn er wieder aufsteht?

Fuchsmundi. Und gleichwohl hält er an der leeren Tafel eine excellente Mahlzeit, weil er alles speiset, was man von Fleisch, Fischen und andern Delicatessen erdenken mag.

Doctor. Ich kann nicht sehen wie dieses zugehen soll.

Fuchsmundi. Das soll der Herr bald verstehn. So lange der Kaiser bei Tafel sitzt, stehn zu seiner rechten Hand allezeit zwanzig Personen parat, deren jede eine Armbrust von Massivgolde in der Hand hält, solche Armbrüste sind geladen mit Schnepfen, Lerchen, Rebhündel, kleinen Pasteten, Gründeln, Lachsen, Aalen, Forellen und dergleichen. Zur linken stehn wieder zwanzig Personen mit silbernen Spritzen, welche gefüllt sind mit spanischem Wein, andere mit Canariensekt, oder Muscatwein, Champagner, Frontiniak und so ferner; wenn nun der Kaiser essen will, so wendet

er sich an der Tafel zur rechten Seite, und sagt, was ihm beliebet, dann sperrt er nur das Maul auf, so wird ihm gleich, was er befohlen, mit der Armbrust hineingeschossen. Crak, so hat er eine Pastete, oder dergleichen im Maul. Beliebt ihm zu trinken, so wendet er sich auf die linke Hand, wo die mit den Spritzen stehn, thut das Maul auf, so hat er Wutsch! so viel Wein darin, als er trinken will, von welcher Sorte er verlanget, und so ferner."

Aber außer in diesen dramatischen Entwürfen und seinen Hanswurstkomödien, von denen allein sich zehn in der k. k. Hofbibliothek in Wien vorfinden, hat sich Stranitzky auch als touristischer Schriftsteller mit Glück versucht. Das bezügliche Buch, welches er selbst verlegt, hat den Titel: „Lustige Reyß-Beschreibung aus Saltzburg in verschiedne Länder. Herausgegeben von Joseph Antoni Stranitzky, oder dem sogenannten Wienerischen Hanß Wurst." (Ohne Jahreszahl und Druckort.) In diesem Werke ist eine wohl nur erdichtete Reise Stranitzky's aus Salzburg nach Moskau, Tyrol, Finnland, Grönland und Lappland, Schweden, Steiermark, Schwaben, Croatien, Holland, Westphalen, Welschland, Böhmen und in die Türkei (frei nach Shakespeare) enthalten: da es ihm aber nirgends gefallen, kehrt er zum guten Ende nach Wien zu seinen Comödianten wieder.

Das Buch ist in der Hanswurstsprache und im damaligen österreichischen Dialect geschrieben, eine Mischung von Scherz und Frivolität — für uns ein werthvolles literarisches Curiosum, für jene Zeit eine hochinteressante Reiselectüre. Hier eine Probe:

(Hans Wurst erreicht Welschland, hat allda bei einem Bauern wiederum einen beschwerlichen Dienst.)

Da ich nun mittelst einer guten Wegzehrung meiner entwendeten Knackwürste und Westphälischen Schinken in etwas entringert, erreichte ich allgemach das edle Welschland, und komme Anfangs gleich in ein welsches Dorf, wo mir ein Hechelmacher und Mausefallenkramer begegnete, er hatte ein Stück Käs in der Hand und sang durch das Dorf:

> Sauf, Sauf, mein lieber Leuth,
> Adesso, subito
> Trag ickh viel Murmeltbier in Sack,
> Viel Häckserle, Häckserle, Mausfall mackh,
> Obschon die Teutsch mick nur auslackh;
> Sauf, Sauf, mein lieber Leuth.

Dieses Stückel war kurz und doch schön, in diesem Lande mag es lustig zugehn, setzte also meinen Weg weiter fort, und kam in weniger Zeit nach Napoli: dort hab ich die schöne Pferd betracht, auch davon in einer Stund 3000 zu Wallachen gemacht; Häuser hab ich gesehn, darin waren die Fenster so

hoch und breit, meines Riepl seine Heustadl ist nicht so weit, mittn aufn Fenster giengen allerhand schöne Gespenster, stunden droben wie die Döckeln, in neugewaschenen Röckln: wann unsre Dirn aufn Tanzboden kömmen, thuns kein so weißen Pfaiden umbnehmen; Holla! fiel mir ein, ist Napl so schön ganz allein, wie wird erst das ganze Wälischland seyn, entschlossn ich mich mithin ganz Italien durchzureisen; zu Napoli gieng ich Morgens um 7 Uhr aus, darauf nach Mantua, Treviso, Cremona, von dannen nach Genua, Florenz und Verona, auch hab ich durchgangen Parma, Modena Cajetta, zu Mittag war ich schon in der Insel Creta, von Creta wär ich nach Cadix gegangen, wenn mich nicht hätt zu hungern angfangen, dahero aß ich in Botonnien meine Jause, denn daselbst gab es köstliche Würst, und tranke umb ein Saltzburger Groschen ein Maaß des besten Weins dazu, jedoch hab ich mich nicht lang aufgehalten, weilen ich meine Reis also angetragen, daß ich auf den Abend zu Venedig war; ich kame dahin in einer kleinen Gondel und stieg auf dem Markusplatz aus, man hatte eben damals einen Prokurator erwählt, da war ein großes Fastin angestellt, man ließ Wein rinnen an allen Orthen, hab ich mich auch hinzugemacht, aber leider nichts davon gebracht, nachdem hat erst der Lust recht angfangen, wie alles ist in der Mascarade gegangen,

auf dem Markusplatz giengs untereinander Hossa, und trieben allerhand Possn, da sah man Gsichter mit großmächtigen Puckleten Nasn, daß man damit das Heu könnt abgrasn, die Weibsbilder waren eben also geschmuckt, eine Jegliche hat durch eine Larve ausgukt, o, gedenkt ich, thun sich die Dirndl also verdecken, es wird wohl dahinter viel saubres nicht stecken, vielleicht hat manche Blader-Masrn, oder gar eine kupfrige Nasn, zu Saltzburg braucht man dieses Plunderwerk nicht, dort schaut man den Dirnen weit besser ins Gesicht. Als nun dieses Freudenfest lange genug gewähret, wurd ich endlich das Hin- und Wiedergehn auf dem Markusplatz müth, und fragte nach einem Roßausleiher, die Wälsche sagten immer zu mir Matto, Matto! ja antwortete ich, freilich bin ich matt, denn durch ganz Italien zu laufen, trifft einen die Mattigkeit mit Haufen; sie sahen wohl, daß sie nun nichts ausrichten könnten, nehme demnach wieder meinen Ruckweg auf den Markusplatz, da landete gleich ein Schiff mit Engländischen Pferden an, zumahlen ich mich auch, schon von Saltzburg aus, auf dergleichen Thier wohl verstunde, bekahme ich Arbeit, reithete demnach etliche und vierzig Engelländer umb die Mauern der Stadt Venedig; dieses möchte einem, oder dem andern wohl wunderlich vorkommen, und glauben machen, als wäre ich niemalen in Venedig gewesen, allermassen Venedig

mitten im Meer liegt, wie wird man dann umb die Stadt reiten können? Diene aber zur Nachricht, daß dermalen (als ich meine Engelländische Cavalcade machte) das Meer hart gefrohren ware, ob schon ein und das andre Hufeisen verlohren gangen, de minimis enim non curat Praetor, so stunde in meines Riepal seinem Schreibkalender, welchen einstens unser Praeceptor unter dem Krautessen auf der Tafel vergessen; solches per Parenthesin, jetzt Claudatur, mein Vorhaben war noch länger in Venedig zu bleiben, im Fall nicht einige Pferd durch mich wären verunglückseliget worden; die aufriste Noth triebe mich zu einem Baurn, diesem muß ich den Esl futtern, und wenn das edle Thier zu Zeiten die Ohren hienge (umb solches aufzumuntern) auf der Cythara spielen oder einen Stupf geben mit dem zugespitzten Nagl, welcher oben auf der Cythara wohl befestigt gewesen. Nun ist Jedermann wissend, daß ich von Natur kein Musikant bin, weilen aber die ganze Kunst nur in einem Federkiel und wenigen Kratzen bestunde, fahrte ich halt auf den Saiten hin und wieder, es gieng hernach hoch und nieder. Ich, mein Bauer und der Esl, führten einst etliche Tagl Oel über das Gebirg, da erhebte sich ein kalter Wind, welchen die Italiener wenig gewohnt, ich Wurstl aber achtete nichts mehr, es kame der Wind von Schwäbing oder aus dem Untersperg, der Esl

wollt nicht über die Klippen, ich stieß ihn hinten und vorn in die Rippen, endlich da nichts helfen wollte, mußte ich wieder die Cythara hernehmen, und mich mit den Bauern auf wälsch zu singen bequemen, durch die ganze Straßen, folgendermaßen:

> Allegro Signor Tudesco!
> Tempo fà assai fresco
> Lasciamo far,
> Andemo all Viaggio,
> Cantemo bell' adagio
> Presto à l'andar.

Dieses immerwährende à l'andar kam mir so oft in die Ohren, daß ich darüber alle Courasche verlohren, bin noch dazu bei Cythara schlagen halb erfrohren und gänzlich erarmt, der Esl hat mir gleichfals erbarmt; das Leben wurd mir sauer, gehab Dich wohl Wälschland, Esl und Bauer, ich will mich umb ein Orth weiter umbsehen, was gilts in Böhmen wirds besser zu gehn."

Diese Probe der italienischen Reise eines Vorläufers von Jules Verne genüge, um dem Leser einen Begriff von der Sprache und dem Humor des Hanswursts zu geben, von dem Gervinus in seiner Literaturgeschichte mit Recht behauptet, daß seine Werke „den Wiener Styl und Witz des Abraham a Sta. Clara würdig fortsetzten".

Damit ist unsere Skizze zu Ende. Wir haben in derselben Josef Anton Stranitzky als den bedeutendsten Hanswurstdarsteller seiner Zeit, als den Herold der modernen Posse kennen gelernt und schließen dieselbe mit der Hoffnung, daß seinem Namen in der Geschichte des deutschen Theaters und in der Erinnerung des deutschen Volkes dermaleinst der gebührende Ehrenplatz eingeräumt werden wird.

Geschichte des Theaters in Breslau.

I.

Wenn die Welt wieder einmal in einer neuen Sündfluth untergehen sollte — so ungefähr sagt Johannes Scherr — dann dürfte das erste Haus, welches die Deutschen wieder aufrichten, ein Theater sein. In seiner paradoxen und geistreichen Manier charakterisirt Scherr mit diesem Ausspruch die Vorliebe und das Interesse für die dramatische Kunst, sowie den geistigen Zusammenhang des deutschen Volkes mit derselben.

Und wie Schlesien an Allem, was deutsches Leben betraf, von jeher den regsten Antheil genommen, so auch an der Entwickelung des deutschen Theaters; nur daß sich die Spuren dieses Antheils in älteren Zeiten nicht mehr so genau verfolgen lassen, wie die schlesischen Schaffens auf anderen Gebieten zu gleicher Zeit. Denn während die literargeschichtliche Arbeit stets als

eine ehrenvolle und des Schweißes der Edlen würdige erachtet wurde, mit der sich selbst fromme Prediger und ehrsame Rectoren beschäftigen durften, gehörte die Theatergeschichte bis in die neuere, ja fast in die neueste Zeit hinein, noch zu den allotriis und wurde nicht als ein Zweig der culturhistorischen Forschung angesehen. Die wenigen Autoren, die über dieses Vorurtheil gegen die Schauspielkunst erhaben waren, versäumen es nicht, im Vorworte eine wohlgesetzte Entschuldigungsrede anzubringen, daß sie sich mit diesem Gegenstande überhaupt befaßt haben. So hat man erst in unseren Tagen angefangen, mühsam die einzelnen Bausteine zu einer Geschichte des deutschen Theaters zusammen zu tragen — auch die nachfolgende Skizze möchte blos als ein Versuch angesehen werden, das interessante Theaterleben Schlesiens in kurzen Umrissen zu schildern, als ein Versuch, der auch nicht im Entferntesten auf Vollständigkeit Anspruch macht, sondern nur zu weiterer Forschung auf diesem Gebiete anregen will.

Die frühesten Anfänge dramatischer Darstellung sind bei allen Völkern immer dieselben gewesen, insofern wir die einfachsten Spiele schon dazu rechnen wollen — Ausflüsse des fast jedem Menschen innewohnenden Nachahmungs- und Gestaltungstriebes, den wir zumeist im Kinde rege sehen und der erst im spä-

teren Wachsthum erstarrt oder gedeiht. Spuren dieses plastischen Triebes haben alle Nationen aufzuweisen — sie finden sich selbst bei den Wilden, und es ist kaum eine Frage, daß auch die alten Germanen an solchen Spielen sich erlustigt und ergötzt haben. Eine genauere Kunde von diesen Spielen dämmert erst auf, als unsere Vorfahren mit dem Christenthum, das sie annehmen, und mit dem Römerthume, das sie zerstören, in nähere Berührung treten. Freilich hatten unsere Ahnen an den Römern keine guten Lehrmeister der dramatischen Kunst; denn da dem römischen Volke jene Grundlage freier und schöner Menschlichkeit fehlte, deren Sonne am griechischen Himmel in hellem Glanze erstrahlte, war es ein schlechter Hort der Kunst. Pomphafte Schaustellungen, auf den groben oder überfeinerten, raffinirten Geschmack des Publikums berechnet, Thierhetzen, Gladiatorenkämpfe und prunkhafte Aufzüge ersetzten den abgestumpften Nerven des Römers jene gewaltigen Schauer der Tragödie, jene anmuthigen Spiele des Witzes, die das Volk der Hellenen begeisterten und erfreuten.

In dieser Schule lernten die alten Deutschen das Wesen der dramatischen Kunst, das sie sich auch begierig zu eigen machten und mit den überkommenen heidnischen Spielen vereinigten, die ihre Festzeiten: den Eintritt des Frühlings, den Wechsel der Jahreszeiten,

die Erinnerungen an die alten Göttertage, auszeichneten. Kein Wunder, daß das erstarkende Christenthum und seine Priester diesen dramatischen Vorstellungen nicht besonders günstig gesinnt waren, sondern dieselben zu hindern suchten. Aber da schon damals die Weltlichkeit ihr Recht forderte, und die heitere Lust der Sinne wohl dieselbe war, wie in unseren Tagen, so gelang dies nicht. Es entspann sich ein Kampf, der zu den bedeutungsvollsten der Culturgeschichte gehört und dessen Nachwehen wir noch heute hie und da verspüren können.

Robert Prutz, dessen ausgezeichneten Vorlesungen über die Geschichte des deutschen Theaters wir in diesen einleitenden Bemerkungen folgen, schildert diese Vorgänge in folgender Weise: „Bei dieser Lage der Dinge nun, da alle Verbote und Abschreckungen sich als unwirksam erwiesen, ergriff die Kirche denselben Ausweg, den sie, unter ähnlichen Verhältnissen, bis auf die heutige Stunde jederzeit ergriffen hat und der, ein eigenthümliches geistliches Manöver, die wahre Grundlage ihrer Macht und Wirksamkeit zu sein scheint: nämlich, in das Unvermeidliche sich fügend, selbst zu thun, woran sie Andere nun einmal nicht mehr hindern kann, und den Feind, der ihr über den Kopf wächst, dadurch zu überwältigen, daß sie ihn selbst in ihre Dienste nimmt. Mit anderen Worten: da die

Geistlichkeit die Lust an theatralischer Darstellung nun einmal nicht mehr unterdrücken konnte, so kehrte sie das Heft um und übernahm es selbst, dergleichen Spiele zu arrangiren."

Mit dieser Wendung tritt eine neue Aera der Geschichte der dramatischen Kunst ein, beginnt die eigentliche Geschichte des deutschen Theaters. Das Drama der Geistlichen beherrscht dasselbe länger als zwei Jahrhunderte. Seine erste Gestalt können wir uns nicht einfach genug denken. Nach Prutz war es zunächst eine Procession, ein Festzug etwa, bei welchem die Figur des Heiligen umhergeführt wurde, anfänglich vielleicht eine Puppe, später ein Acteur — ein Geistlicher im Costüm des Heiligen — den Gesang der Liturgie zunächst nur mit Geberden begleitend, wie im Puppenspiel, dann selbst mit einstimmend, dann in eigenen Worten die Geschichte erzählend und so weiter. Bald vielleicht gesellte sich ein zweiter, dritter hinzu, besonders bei großen Festen, wie die Weihnachtskrippe, die Passion, die Grablegung u. dgl. m. Zu der erweiterten mimischen Darstellung genügte bald auch der einfache Text nicht mehr; es wurden Stellen aus dem alten und neuen Testament eingeschoben — so bildeten sich langsam jene großen geistlichen Spiele, welche unter dem Namen Mysterien bekannt, seit dem 13. Jahrhundert sich über alle Länder der Christenheit

ausbreiteten, von denen wir in dem weltberühmten Passionsspiel zu Oberammergau noch ein modernisirtes Abbild haben, und mit denen die erste Kunde schlesischen, speciell Breslauer Theaterlebens, beginnt.

Sie datirt aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, aus dem Jahre 1522, in dem wir zum ersten Male von der Aufführung einer „Comedie" hören. Wie sie hieß, und wer sie agirte — ist nicht mehr zu ermitteln, da damals schon die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flocht. Wahrscheinlich wurde sie während der Fastnachtszeit von jungen Leuten und Schülern aufgeführt und hatte die Leidensgeschichte Christi zum Vorwurfe. Wir wissen nichts von ihr als „Wer sie sehenn wolte, mußte Sex heller geben" — ein Eintrittspreis, der innerhalb der nächsten fünfzig Jahre nur um ein Drittel erhöht wurde, denn die zweite Kunde einer Breslauer Theateraufführung aus dem Jahre 1576 berichtet von einem Entree, das 6 Denar (9 Heller) betrug, und dennoch fügt der Chronist hinzu, „war sehr gedränge." Diese Aufführung fand auf dem Bischofshofe statt; es war eine „schöne Comedia von Adam und Efa gehaldten."

Es ist nicht bekannt, wie oft diese dramatischen Vorstellungen auf dem Dome stattgefunden haben. Aber daß die Weltlust bald lebhaft gegen dieselben reagirte und sich heitere Fastnachtslustspiele, oder auch ernst-

hafte, aber nicht so heilige und trockene Dramen ersann und aufführte, ersehen wir aus dem ersten uns aufbewahrten Volksstücke, das einen schlesischen Meistersänger zum Autor hatte, und das fast gegen den Willen der Herren vom Dome im Jahre 1583 in Breslau zur Aufführung kam.

Adam Puschmann, geboren zu Görlitz im Jahre 1532 und gestorben zu Breslau am 4. April 1600, ein Schüler von Hans Sachs, ist der Autor dieses Stückes, dessen abgekürzter Titel folgendermaßen lautet: „Comedie von dem frumen Patriarchen Jacob und seinem sone Joseph vnd seinen Brüdern auf das lengste in vier stunden zu agiren, zusämpt dreien Uhrsachen, warum diese Comedie ist componiret worden, Vnd sieben Gesengen, welche man zwischen dem Actus anstatt eines Instruments singen mag, mit seinen aufgenotirten Melodeyen, durch Adam Puschmann, Liebhabern und Beförderern der alten deutschen Singekunst und deutschen Poeterey. Zu Breßlau 1580 componirt und hernach 1583 daselbst agirt.“

Wir müssen uns bei diesem Schauspiel länger aufhalten, weil sein Schicksal und sein Inhalt uns die einzige ausreichende Vorstellung des Breslauer Theaterlebens in jener Zeit bieten. Bald nach Vollendung desselben wendete sich Puschmann wegen der Aufführung an den Breslauer Magistrat, und dieser gab das Ma-

nuscript zur Begutachtung an — das Pfarramt. Schon am 13. December 1580 erfolgt die Antwort des Pfarramts: „Wir sollen nicht unterlassen, Bericht zu thun von des Adam Puschmanns Comedien, so er vor weniger Zeit Einen Gestrengen Rath hat präsentirt; wir befinden aber vornämlich, daß der arme Mann hiemit suchet, sich in dieser schweren Zeit desto baß zu erhalten; sonsten ist das Gedicht an ihm selber gar zu schlecht und einfältig und sind in den öffentlichen Buchläden allhier durch den Druck von dergleichen Historien gar viel schicklichere und besser gestellte Exemplaria vorhanden. Auch können wir nicht verhalten, daß etliche obscoena verba und gesticulationes darinnen seien, die vor züchtigen Ohren und Augen sich durchaus nicht schicken mögen. Ueberdies ist es sehr lang in der Action, dadurch die Spectatores über die billige Zeit würden aufgehalten werden.“

Trotz dieser Gründe wurde das Stück doch aufgeführt; allerdings hatte das Pfarramt insoweit Recht, als es bei den Aufführungen dieser Volksschauspiele nicht eben sehr züchtig und manierlich zugegangen sein mag; in einem Berichte dieser geistlichen Censurbehörde vom Jahre 1582 heißt es: „Die Actores der Comedieen haben sich als die Bestien betrunken!“ Was aber das Werk anbelangt, so ist dasselbe so ernst und züchtig gehalten, daß man nicht begreift, wie die Geistlich-

keit daran Anstoß nehmen konnte. Hoffmann von Fallersleben sagt in seiner Monographie über Adam Puschmann darüber: „Die anstößigsten Stellen hätten doch in den Reden der Potiphar vorkommen sollen! Aber auch selbst wie Joseph seinen Mantel fahren läßt, geht es ganz anständig zu.“

Als eine Probe des damaligen Geschmacks gelte jene Scene, die wol als der Höhepunkt des Stückes die Katastrophe schildert, es ist die 3. Scene des 3. Acts:

„Joseph (spricht zu ihm selber).

Dies Amt giebt mir zu schaffen viel,
Die Zeit zu kurz mir werden will,
Auszurichten, wie es soll sein.
Schau, da kommt aber (wiederum) die Frau 'rein.

Potiphora (spricht zu ihm).

Joseph, Joseph, ich grüß Euch schier,
Schämt euch doch nicht so sehr vor mir!
Habt ihr angezogen das Hembd mein,
Das ich legt' vor euer Kammer fein?
Wie hat euch's Tüchel und Geld gefallen?

Joseph (antwortet ihr).

Frau, schweigt mir von den Dingen allen,
Solch Ding mich wahrlich nichts anficht.

Potiphora (spricht).

O Joseph, veracht' mich doch nicht,
Laßt euch mein große Lieb' bewegen

Thut nur einmal Lieb' mit mir pflegen,
Ich schenk euch was euer Herz begehrt,
Es sei Geld oder Geldeswerth.

Joseph (antwortet ihr).

Dafür hüt' mich der liebe Gott!
Sollt ich brechen die zehn Gebot,
Auf mich laden Gottes Gericht!
Das thu' ich meine Lebtag nicht.
Ach Frau, bedenkt euch eines Guten,
Und schämt euch mir solches anzumuthen.

Potiphora (bittet noch mehr).

O Joseph, lieber Joseph frumm,
Ich bitt dich, doch zu mir herkumm,
Und laß mich nur itzt das erlangen,
Thu' mich mit dein'm Arm umfangen,
Und gieb mir ein'n freundlichen Kuß.

Joseph (antwortet).

Ach die Red' mich verdrießen muß,
Ich thu' ja gar nicht solche Ding'.

Potiphora (spricht).

O Joseph' schöner Jüngeling,
So muß ich dir selbst herzen thun.
(Sie greift nach ihm, ihm zu herzen).

Joseph (schreit laut):

Nicht, nicht, Frau, ich lauf davun.
(Sie greift nach ihm, erwischt seinen Mantel, den läßt er in ihren Händen und entläuft).

Potiphora (schreit laut).
So lauf an Galgen, Du Bösewicht,
Kann ich Dich denn erweichen nicht!"

Schon aus dieser einen Probe wird man ersehen, wie Puschmann das naive Colorit der biblischen Historie in getreuer Darstellung zu dramatisiren gesucht und verstanden hat, wie geschickt er den Dialog zu führen und wie kundig er den Bühneneffect zuzuspitzen gewußt hat.

Fast von größerem Interesse als die Comödie selbst ist das dramaturgische Beiwerk zu derselben, das uns über den damaligen Stand des Theaterwesens die interessantesten Aufklärungen giebt. Zunächst das äußere: Es gehörten vier Stunden zur Aufführung des Stückes, das von 44 Schauspielern agirt wurde; Puschmann schreibt den Hauptpersonen ihre Costümirung vor, den „Habitus," die Gesten, die Zwischenactsmusik. Die innere Einrichtung stimmt schon ganz zu den heutigen regelrechten Schauspielen. Wir finden bereits Anmerkungen für die Schauspieler wie „sie thun, als wollten sie auf ihn schlagen," „Ruben kratzt sich im Kopfe und thut kläglich" — „Jacob antwortet traurisglich und kläglich," ferner die ziemlich genaue Angabe der Auftritte und Abgänge, ja sogar schon Bühneneffecte und wirkungsvolle Actschlüsse; so schließt der zweite Act wenig anders wie der eines französischen

Sensationsdrama's mit einer Ohnmacht des Patriarchen Jacob folgendermaßen: „Jacob stellt sich, als wollt er ohnmächtig werden, daß man ihn hinausführen muß.“

Puschmann hatte die Freude, sein Stück recht oft in Breslau aufführen zu sehen. Er starb am 4. April 1600. Von ihm sagt sein Biograph mit Recht: Wenn wir auch nicht auf die Magdalenenbibliothek gehen, seine Töne singen zu lernen, so wollen wir doch in der Geschichte der deutschen Poesie ihm das Lob bewahren, worauf seine Bescheidenheit Anspruch macht; wenige Jahre vor seinem Tode schloß er einen Bericht mit folgenden Worten: „So bin ich dennoch tröstlicher Hoffnung, es werden kunstliebende, verständige Leute zum Theil auch noch sein, welche solchen meinen einfältigen Fleiß, Mühe und Arbeit nach meiner Wohlmeinung nicht gar verachten und für nichtig halten, die werden Kunst für Unkunst lieben und befördern.“

Außer Puschmann, war auch ein gewisser Hans Kunz, ein Breslauer Bürger, thätig als Bearbeiter biblischer Stoffe für die dramatische Darstellung. Von anderen Volksdichtern wissen wir nur wenig, noch weniger von theatralischen Aufführungen. Nach Hoffmann sollen im Jahre 1610 schon englische Comödianten in Schlesien gespielt haben — soviel ist indeß gewiß, daß das Volk in Schlesien an den Spielen sich sehr ergötzte und oft vergnügte. Merkwürdig ist der

Bericht des Rothgerbers V. Gierth aus Brieg, der in seinem Tagebuche von der Feier des Sibyllentages daselbst im Jahre 1613 erzählt, daß die vortreffliche Herzogin Dorothea Sibylle von Liegnitz und Brieg eine feine selbstverfaßte Action, „die guten Eltern und die guten Kinder“ von den „Hofjunkern und Jungfern“ habe aufführen lassen — also das Vorbild moderner Dilettantencomödie, allerdings an einem Hofe von so hoher Bildungsstufe, wie sie bei dem übrigen schlesischen Adel der damaligen Zeit nicht zu suchen ist.

Neben diesen Volksschauspielen begann und behauptete sich aber noch eine andere Form dramatischer Darstellungen, die für die Geschichte des Theaters von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist, die Schulcomödie. Bei ihr interessirt uns allerdings der Kunstwerth weniger oder nur insofern er von allgemeiner Bedeutung für die Kenntniß der Zeitverhältnisse ist; vielmehr richtet sich hier das Augenmerk zunächst auf die Wahl der Stoffe und auf die Art, wie diese dem pädagogischen Interesse als Hauptzweck dieser Actionen dienstbar gemacht wurden.

Ueber alle diese Umstände können wir uns glücklicher Weise ein erschöpfendes Urtheil bilden. Denn während wir sonst auf dürftige Notizen über das Theaterleben angewiesen sind, stehen uns hier die gründlichsten und zuverlässigsten Berichte zu Gebote, aus

denen wir die Blüthe der Schulcomödie in Breslau ersehen können. Dieselbe knüpfte selbstverständlich an das ältere geistliche Drama an, das sie gewissermaßen fortsetzte und erweiterte, ohne jedoch zeitgeschichtliche Stoffe völlig auszuschließen. Auch das classische Drama des Alterthums war nicht ohne Einfluß auf diese Comödien, denen Seitens der damaligen Pädagogen eine Bedeutung beigelegt wurde, die uns heutzutage fast unverständlich wäre, wenn wir nicht die Zeitverhältnisse in Berücksichtigung ziehen würden.

In Breslau fanden solche Schulcomödien an drei Gymnasien statt, bei St. Elisabeth, im Magdalenäum und bei St. Mathias, und es ist erfreulich zu sehen, wie katholische und protestantische Rectoren diese dramatischen Darstellungen fast in eifersüchtiger Concurrenz begünstigen und pflegen. Bei den Jesuiten kann uns dies nicht wundern, da die rhetorischen und dramatischen Uebungen zu den Hauptmitteln dieses Ordens gehörten, der in seiner Ratio et institutio studiorum die Regel aufgestellt hat: Tragoediarum et Comoediarum, quas non nisi latinas ac rarissimas esse oportet, argumentum sacrum sit ac pium, neque quidquam actibus interponatur, quod non latinum sit et decorum, nec persona ulla muliebris vel habitus introducatur. — Galt nun den protestantischen Pädagogen die

Schulcomödie zwar nicht als „heilig und fromm," so wurde sie von ihnen darum nicht weniger gepflegt. Freilich verschmähten sie für ihre Zwecke auch die deutsche Sprache in der Darstellung, ja sogar die Werke zeitgenössischer Autoren nicht. Insofern bietet die protestantische Schulcomödie einen größeren Reichthum an Stoffen, während die katholische, speciell die jesuitische, ein reicheres dramatisches Leben entfaltete. Besaß ja das Gymnasium von St. Mathias sein eigenes großes, prächtiges, al fresco gemaltes Theater — bekanntlich der Raum, in welchem sich jetzt, über der Aula Leopoldina, das zoologische Museum der Breslauer Universität befindet.

Für unseren Zweck würde ein näheres Eingehen auf den Inhalt dieser dramatischen Schulacte nutzlos sein; es genüge das Berichtete, — wer sich weitere Nachricht holen will, der findet sie in zwei hochinteressanten Schulprogrammen; das eine ist von Johann Caspar Arletius, dem Rector, Professor und Bibliothekar zu St. Elisabeth und dem literarischen Freunde Lessing's — es ist ein Theil aus der Sammlung der Jubelschriften, welche bei der Feier des zweihundertjährigen Bestehens des Elisabeth-Gymnasiums im Jahre 1762 erschienen ist und führt den Titel: „Historischer Entwurf von den Verdiensten der Evangelischen Gymnasiorum in Breßlau um die deutsche Schau-Bühne", das andere ist jüngeren Datums — es ist

die Abhandlung von Dr. August Wissowa, dem verstorbenen Director des Mathias-Gymnasiums in dem Jahresberichte dieser Anstalt für 1861 unter dem Titel: „Ueber eine Anzahl lateinischer Schul-Dramen aus der Bibliothek des katholischen Gymnasiums.“

Aus der Schrift von Arletius entnehmen wir, daß schon bei der Einweihung des Elisabeth-Gymnasiums, also im Jahre 1562, eine deutsche Comödie von „Kain und Abel“ daselbst aufgeführt worden sei. Ferner ist von Interesse, was Arletius über das Materielle dieser Aufführungen berichtet, daß jeder Poet nach Abzug der Kosten sechs silberne Becher, jeden eine Mark schwer, die Regisseure jeder einen silbernen Becher und die spielenden Schüler jeder 1½ oder 1 Reichs-Thaler Spielhonorar erhielten, „welches bei dem damaligen guten Gelde und bei der wohlfeilen Zeit schon was ansehnliches betrug.“ Die Einnahme war trotzdem — gegen fünfhundert Reichsthaler — eine Summe, welche moderne Theater-Directoren neidisch machen könnte. Die Patricier der Stadt waren das Auditorium dieser Schul-Acte und darum regneten Ducaten und Thaler in die am Eingange aufgestellten silbernen Schalen. Den letzten Schul-Act feierte das Elisabethan am 3. April 1783.

Schon 1718 hatte Friedrich Wilhelm I. alle Schuldramen in Preußen untersagt und das völlige Ende derselben fand zu Berlin am 4. und 5. Mai

1762 statt. Andere öffentliche Productionen und Belustigungen der Schuljugend, wie z. B. „die gemeine Wache", der „Schülertanz" und das „Hahnenbeißen", verdienen kaum noch hier erwähnt zu werden.

Auch feierliche Aufzüge hatten die Schüler zu Roß, Fuß und Wagen im Anfang des Jahrhunderts ausgeführt. Bei dem letzten desselben, etwa um 1747, wurde auf einem großen, mit einem Theater versehenen, Wagen am Charfreitag das Leiden Christi am Ring zur Vorstellung gebracht. Oft vereinigten sich auch Schüler und Handwerker zu gemeinsamen Aufführungen.

Während so die Schulacte in Breslau bis um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts bestanden und dann gänzlich aufhörten, erstand aus den Spielen des Volks das erste stehende Theater dieser Stadt.

II.

Isak Bion, ein fremdländischer Jude, war im eigentlichen Sinne des Wortes der erste Breslauer Theater-Director. Er baute das erste stehende Theater, indem er 1677 die Melchior Herdelsche Brandstelle auf der Breiten Straße in der damaligen Neustadt, wo früher die Clemenskirche gestanden, für den nicht geringen Preis von sechzig Thaler schles. erstand und daselbst ein sogenanntes Ballhaus errichtete.

Aus dem Umstande, daß nach dem Jahre 1613 keine Verordnung des Magistrats mehr vorkommt, die

das Spielen auf den Straßen und in den Häusern Breslau's verbietet, hat man schließen wollen, daß um die genannte Zeit schon ein Ort vorhanden gewesen sein muß, der zu theatralischen Vorstellungen diente. Wo derselbe sich befunden haben mag, ist ebenfalls unbekannt. Nach einer Version soll das Ballhaus, welches ein Graf Herberstein auf dem Elbing hinter dem städtischen Pesthause, gebaut, nach einer anderen das Ballhaus auf der Albrechtsstraße, das im Jahre 1703 abbrannte, dieser Ort gewesen sein. Indeß haben beide Versionen keinen beglaubigten historischen Hintergrund.

Das Theater in der Breiten Straße mußte aber nicht nur zu Schauspielaufführungen, sondern auch zum Ballschlagen, das damals allgemein beliebt war, und als Reitbahn benutzt werden. Wie lange es Isak Bion besessen, ist unbekannt und nicht minder, was in der ersten Zeit darin gespielt wurde. Später wurde das Haus Eigenthum der Stadt und im Jahre 1727 auf deren Kosten reparirt. Bis zum Jahre 1741 dauern die Nachrichten von diesem städtischen Theater; in diesem Jahre des Krieges wurde es zu einem Magazin umgewandelt, aber schon im Jahre 1743 wird dasselbe zu einem ordentlichen Theater mit Logen und Bänken umgebaut, in dessen oberer Hälfte sich auch Wohnungen befanden, welche jährlich 80 Thaler 24 Sgr. Miethzins der städtischen Kasse einbrachten.

Gegen Ende des siebenjährigen Krieges wurde das Theater wiederum als Magazin verwendet, nach dem Frieden aber, da inzwischen das neue fertig geworden, vollständig abgebrochen. An dessen Stelle wurde eine Caserne erbaut, die bis 1798 ein Theil des damaligen Fürstlich Hohenlohe'schen Regiments bewohnte. Das war das Ende des ersten Breslauer Schauspielhauses und seine Geschichte.

Bedeutender freilich als die Geschichte des Hauses selbst ist die der darin gegebenen Vorstellungen, soweit diese uns bekannt geworden. Sie schließen sich eng an die Blüthe der Literatur und Poesie an, durch die Schlesien damals den deutschen Parnaß beherrschte — an die Schöpfungen der ersten und zweiten schlesischen Dichterschule, eines Martin Opitz, Daniel Caspar Lohenstein, vor Allem aber eines Andreas Gryphius, des Schöpfers des deutschen Kunstdrama's. Mag auch der moderne Geschmack den Erzeugnissen dieser Poeten nur ein bedingtes Lob angedeihen lassen — im Vergleich allein mit dem, was vorhergegangen, was gleichzeitig geschaffen wurde und dem, was nachfolgte, wird man die Arbeiten dieser Männer gerecht würdigen können. Es ist thöricht, Gryphius den deutschen Shakespeare zu nennen, wie dies Elias Schlegel gethan hat, aber es ist nicht zu verkennen, daß seinen dramatischen Werken eine überzeugende poetische Kraft,

ein bedeutender Fortschritt in der Sprache, ja sie sogar eine gewisse formale Technik innewohnt, die sie hoch über die ganze dramatische Literatur des Jahrhunderts stellen und nicht einmal mit den Werken der anderen schlesischen Dichter vergleichen lassen. Gryphius hat Tragödien und Comödien geschrieben — sie bildeten das Repertoire des Breslauischen Schauspielhauses in der Breiten Straße. Somit ist es wahrscheinlich, daß im Stadttheater zu Breslau das erste deutsche Drama zur Aufführung gekommen ist!

Von den Darstellern dieser und der Stücke Lohenstein's, Hoffmannswaldau's, Hallmann's und anderer Breslauer Dichter wird uns zuerst genaue Kunde im Jahre 1692, in welchem die Veltheim'sche Truppe mit vielem Glücke im Ballhause agirte. Diese Truppe, die bedeutendste der Zeit und für die Theatergeschichte von dauernder Wichtigkeit, verdient es, daß wir ihr eingehende Beachtung schenken.

Johann Veltheim, um 1650 zu Leipzig geboren, ein ehemaliger Student, später mit dem Titel „Magister," tritt uns als ihr Leiter entgegen. Sie recrutirte sich meist aus Studenten und hatte in Deutschland einen außerordentlichen Ruf. Ihren vorzüglichsten Schauplatz hatte sie in Nürnberg, Berlin, Hamburg und Breslau. Veltheim war selbst Schauspieler und dramatischer Dichter — er ist der erste Uebersetzer des

Molière in Deutschland gewesen. Robert Prutz schreibt über ihn und seine Truppe: „Wie er selbst ein Mann von feinen Sitten und löblichem geselligen Anstand war, so wußte er diese noble anständige Haltung auch auf die Mitglieder seiner Truppe zu übertragen, die sich, allen Zeugnissen zufolge, nicht nur durch künstlerisches Talent, gute Auswahl der Stücke, stattliche Costüme, sondern auch durch Sittenstrenge und ordentlichen Lebenswandel vor allen übrigen auszeichnete." Heutzutage mag es uns fast komisch vorkommen, dergleichen zu erwähnen, aber wenn wir die damalige Stellung der Schauspieler, die sich eigentlich auf einem fortwährenden Schube, einem perpetuirlichen Polizeitransporte, befanden und mit Juden und Zigeunern gemeinsam verfolgt wurden, in Betracht ziehen, so werden wir die Bedeutung der Veltheim'schen Truppe würdigen lernen, wenn wir hören, daß sogar in Schlesien, wo die Geistlichkeit damals besonders scharf gegen die Comödianten hetzte, in vielen Städten, sobald sich die Truppe denselben näherte, um dort Gastspielvorstellungen zu geben, „der Magistrat selbst ihr in festlichem Zuge entgegenging und sie mit Geschenken und Glückwünschen feierlichst einholte."

Diese Veltheim'sche Truppe also war es, welche die Dramen von Gryphius und andern Zeitgenossen in Breslau zu würdiger Aufführung brachte, und Vor=

nehme und Geringe, Bürger und Gelehrte theilten sich in Bewunderung für Autoren und Darsteller. Leider war schon diese erste Blüthe des Breslauer Theaterlebens nur von kurzer Dauer — und ihr folgte eine traurige Zeit der Verwilderung und Auflösung, in der sich das Theater in ganz Deutschland befand, und an der Breslau redlichen Antheil hatte. Wohl versuchte die Witwe Veltheim's die oft bewährte Truppe nach dessen Tode im Jahre 1704 noch zusammenzuhalten — aber es gelang ihr nicht. Ein anderer Geist war erwacht, und hatte jede bessere Regung verdrängt. Der Hanswurst, früher nur geduldet, beherrschte die Bühne als seine ausschließliche Domäne.

Und es ist eine Ironie des Zufalls, daß gerade aus dieser Veltheim'schen Truppe der Begründer und erste Vertreter der „Haupt- und Staatsactionen" hervorgehen mußte, und daß auch er ein Schlesier war. Josef Anton Stranitzky war der bedeutendste deutsche Hanswurst! Mit Ausnahme dieses einzigen Mannes aber waren die anderen Hanswurste, Principale und Darsteller, nur von der traurigsten Bedeutung für das Theater, das sie immer mehr in Verfall brachten. Ihre Gesellschaften tragen einen vagabondirenden, abenteuerlichen Charakter, der sich zum Theil schon im Namen ausprägt. Wir hören von Judenbart, Salzfinder, Reibehand, Elendsohn u. A.

Dieser Elendsohn — nomen et omen — war der nächste Breslauer Theaterprincipal im Ballhause der Neustadt. Von seiner Thätigkeit ist nur wenig Rühmliches zu sagen — sie trägt die allgemeine Signatur der Zeit: trostloseste Verwilderung und Auflösung. Das Nähere davon erzählt Prutz ausführlich in seinen Vorlesungen — für unseren speciellen Zweck genüge Einzelnes. So wird von der Truppe eines gewissen Haßkerl, der ebenfalls in Schlesien sein Wesen trieb, berichtet, daß sein Hauptdarsteller, der Tyrannen- und Heldenagent, sich einmal in der Rolle des „Krösus“ dermaßen verfing, daß der Vorhang fünfundzwanzig Mal fallen mußte, ehe er sich zurecht finden konnte. Eine ergötzliche Schilderung der Bedingungen und Fragen, die an einen schauspielerischen Novizen Seitens dieser Principale gestellt wurden, ist ebenfalls für die Zeit höchst charakteristisch. Die erste Frage lautete, „ob der Herr den Commandostab führen könne“ — was bei dem damaligen Repertoire, wo fast nur Könige, Feldherren, Anführer über die weltbedeutenden Bretter gingen — allerdings sehr wichtig war. Die zweite Frage war dann, „ob der Herr eines schwarzen Sammtbeinkleides mächtig sei.“ Darin bestand die ganze Garderobe des Schauspielers und wie die moderne Ballerine auf ihr schönes Bein und manche Künstlerin auf ihren hohen Wuchs, so konnte man damals auf

ein paar schöne schwarze Sammthosen Gastspielreisen mit Erfolg unternehmen!

Theaterzettel sind die sichersten Barometer des Kunstgeschmacks. Sie zeigen uns den allein richtigen Grad des Culturlebens, auf welchem Publikum und Theater stehen. Von dem Zustande des Breslauer Theaters geben die folgenden noch erhaltenen zwei Zettel deutliche Kunde. Der erste lautet:

„Mit Bewilligung hoher Obrigkeit wird heute von denen hier anwesenden Comödianten was galantes in Breslau vorgestellt, dergleichen Stücke man auf keinem Schauplatz siehet. Es ist mit Kurzem, neu, heut wird es producirt und zum Erstenmal dem Gönner aufgeführt, betitult: „Sie Mann und Er Weib." Aganipe und Tinakon, oder: Wo die Weiber nach Regiment und Staats-Intriguen zielen, da kann der Mann die Hosen mit sammt dem Haupt verspielen u. s. w."
Ein anderer Zettel verkündigt:

„Mit Bewilligung hoher Obrigkeit werden die ꝛc. abermals produciren eine auserlesene wohl ausgezierte sehenswürdige Haupt-Action, betitult: „David und Absalon" oder: Des Davids Vaterthränen über den Untergang seines Sohnes Absalon und: des Himmels schwerer Zorn die Kinder weiß zu strafen, wenn gegen Eltern sie ergreifen ihre Waffen. — Mit Hanswurst, einem lächerlichen Aufseher über des Davids Kebs-

weiber, encouragirten Soldaten und lustig geflügelten Bauern. (Unter den Auszierungen ist angezeigt: „Der Wald Ephraim, wo Absalon mit den Haaren an einem Baume hängt, wie ihn Joab ersticht, und das Pferd, wie es unter Absalon durch und in die Flucht geht.“)

Selbst die berühmte Veltheim'sche Truppe, die allerdings nur noch den Namen, aber nichts von dem Geiste ihres Begründers beibehalten, präsentirt sich in gleicher Weise einem verehrten Publico im Jahre 1721 als „Königlich polnische und Kurfürstlich sächsische Hof-Comödiantentruppe:“

„Olympia und Virenus“ oder: „der besoffene Bauer. Virenus, nachdem er öfters die verzuckerten Pillen von seiner geliebten Olympia Rubinenlefzen gesogen, ihm aber einsmals diese ergetzende Unlust, versaget, weiß nich, warum, ist gesonnen wegen der Verachtung, Olympia zu verlassen und sich mit der ewigen Freiheit wieder zu vermählen. Hierauf ein ungemein rares, ganz angenehmes und arglustiges Nachspiel: Pükelhärings theure Mahlzeit, oder: Die alten Weiber wieder jung zu machen. Wer eine Alte hat, der bring' sie heut' zu mir, ich stelle sie zur Lust in der Comödie für. Wie ich die Alten jung und lieblich machen kann, d'rum sehen Sie's mit an, wie ich's verrichten kann.

Verehrliches Kunstpublikum! Das Dach der Bude ist neu reparirt, so daß es nicht mehr naß zu werden fürchten dürfen."

Diese Ankündigungen, — eigentlich nur durch die stylistische Form von der modernen Reclame verschieden, — sind aber doch noch maßvoll und würdig anderen, wie z. B. denen des Felix Kurz, genannt Bernardon, gegenüber, dessen Hanswurst eine Wandlungsfähigkeit aufzeigt, um die ihn heute viele Komiker beneiden dürften. In einem Stücke „Die Sau im Sacke" tritt er als ein „dummer Diener seines Herrn," als „betrogener Einkäufer," als „lustige Sau" und als „polnischer Jude" unmittelbar hintereinander auf — zum Schlusse noch als „nachdrücklicher Rückenausklopfer zweier durchtriebener Spitzbuben." —

Alles Geschilderte ist ein Beweis von der Verrohung des Geschmacks, die zu jener Zeit herrschte, und die erst langsam aber entschieden besseren Zuständen wich. In Breslau übernahm nach dem Tode Elendsohn's dessen Witwe, die den Komiker Haack, einen ehemaligen Barbier, heirathete, die Leitung der Bühne. Die Haack'sche Gesellschaft spielte bis zum Jahre 1724 in jedem Winter in Breslau; ihre Leistungen unterschieden sich wenig von denen der anderen deutschen Schauspielergesellschaften in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts.

In jenem Jahre aber wurde sie durch eine neue Erscheinung auf dem Gebiete des Theaterlebens verdrängt, die, in Breslau zum ersten Male auftretend, sich eines ungemessenen Beifalls zu erfreuen hatte, und deren Spuren man bis in unsere Tage verfolgen kann, durch eine italienische Oper.

Es dürfte angemessen sein, die Oper, welche ja gegenwärtig auf der deutschen Bühne eine prädominirende Stellung einnimmt, an ihren bescheidenen Ursprung zu erinnern. Die erste in Deutschland aufgeführte Oper hieß „Daphne,“ eine Composition von Peri, die bei einer fürstlichen Vermählung in Torgau als sogenanntes „Entremet“ aufgeführt wurde, das heißt: als eine bei der Tafel zwischen schnell aufgestellten Coulissenwänden erfolgte dramatisch-musikalische Unterhaltung. Das ist der Ursprung der Oper in Deutschland im Jahre 1594. Schnell genug entwickelte sich die neue Form aus so geringen Anfängen zu ansehnlicher Bedeutung, und wie jenes erste Werk italienischen Ursprungs, so beherrschte die italienische Oper während der nächsten zwei Jahrhunderte fast ausschließlich das musikalische Repertoire des deutschen Theaters.

Allegorische Singspiele, Dramen mit Musikbegleitung, wurden freilich früher schon und gleichzeitig auch von deutschen Autoren componirt. So wurde das Freudenspiel „Majuma“ von Gryphius im Jahre

1653 „auf dem Schauplatz gesangsweise vorgestellt.“ Die Liebe zur Tonkunst war in Schlesien zu allen Zeiten rege und lebendig — ja sogar die Haack'sche Comödiantengesellschaft unterbrach das Repertoire ihrer Haupt- und Staatsactionen durch Opern, wenn man, wie August Kahlert richtig bemerkt, — ein wunderliches Gemisch von Tanz und Gesang, allegorischen Figuren und Buffonerien so nennen will. Die Namen der Dichter und Componisten werden uns verschwiegen.

Etwas Goldpapier und häufiger Donner und Blitz scheint das beste an diesen Productionen, die bald als „Vermählung des heldenmüthigen Prinzen Perseus mit der durchlauchtigen Prinzessin Andromeda,“ bald als „Belohnung der Tugend in der Person der Isabella von Castilien“ sich sehen ließen. Gewöhnlich wurde ein musikalischer Prolog oder Pastorell und darauf eine melodramatische Action, welche ein Ballet beschloß, aufgeführt. Denn auch diese Kunsterscheinung hatte bereits aus Frankreich ihren Weg nach Deutschland gefunden und war in Breslau zur Zeit sehr im Schwunge.

Die Opernvorstellungen begannen in der Regel um 4 Uhr Nachmittags. Das Eintrittsgeld wird immer nur mit den Worten „wie ordinär“ bezeichnet, d. h. zu gewöhnlichen Preisen, die aber nirgends angegeben sind. Das Textbuch kostete — zwei Bogen

stark — zwei Kreuzer. Am 7. December des Jahres 1724 beschloß die „Polnisch-Sächsische Hofkomödiantengesellschaft" unter Leitung eines Magister Hofmann mit einem musikalischen Pastorale und der Haupt-Action „Lentulus" ihre Vorstellungen in Breslau. Der Schlußchor lautete:

„Es grünen die Künste, es blühe der Witz,
Es bleibe gesegnet der schlesische Sitz."

Das Breslauer Publikum war der rohen Hanswurstspäße müde und sehnte sich nach neuen Erscheinungen. Durch die Vermittelung eines schlesischen Cavaliers kam nun die italienische Operngesellschaft, die der Reichsgraf Franz Anton v. Sporek, Statthalter des Königreichs Böhmen, auf seinem Landsitze zu Kukus zu seinem Privatvergnügen hielt, im Jahre 1725 nach Breslau und gab im renovirten Ballhause ihre Vorstellungen. Der Impressario der Gesellschaft hieß Antonio Maria Peruzzi, die Primadonna Maria Giusti aus Rom, der Kapellmeister Daniel Gottlieb Treu (geboren zu Stuttgart 1695, gestorben zu Breslau am 7. August 1749). Die Eröffnung fand am Pfingstfeiertage mit der Aufführung einer italienischen Oper von Antonio Bioni „Orlando furioso" statt. Der Beifall war allgemein, das Unternehmen reuissirte in glänzender Weise und fand den lebhaftesten Zuspruch Seitens des hohen Adels namentlich, wie auch in den

Bürgerkreisen und selbst bei dem minder bemittelten Volke. Von den vornehmen Protectoren der Oper nennen wir nur den Kurfürsten zu Trier und Mainz, Franz Ludwig, Bischof von Breslau, dem eine große Anzahl der Textbücher in devotester Form zugeeignet sind.

Unter solcher Aegide erstarkte das Unternehmen immer mehr, und nur innere Zwistigkeiten und leichtsinnige Geschäftsführung konnten im Jahre 1727 eine Stockung hervorrufen, derzufolge die Leitung wechselte, ein neuer Impressario, ein neuer Kapellmeister und theilweise neue Mitglieder eintraten. Antonio Bioni, der über zwanzig Opern componirt hatte, verdrängte den biederen Treu und dirigirte die italienische Oper mit seinen eigenen Werken zu Tode; denn schon am 10. Januar 1728 meldet der Breslauer Musiker J. G. Hofmann: „Die Herrlichkeit werde mit Pfingsten ein Ende nehmen.“ Indessen dauerte, durch die Munificenz des schlesischen Adels fortwährend unterstützt, ja großentheils vollständig ausgehalten, die italienische Oper bis zum Anfang des Jahres 1734. Dann löste sie sich vollständig auf. Bioni ging nach Wien, wo er nach 1738 spurlos verschwunden ist.

August Kahlert resumirt die Reihenfolge ihrer Kunstleistungen dahin, daß unter fünf verschiedenen Impressariis, Peruzzi, Wussin, Burigotti, Pantaleoni

und Bioni, innerhalb neun Jahren 41 verschiedene Opern gegeben worden seien, von denen bei Weitem der größte Theil eigens für Breslau componirt worden war.

Nicht sei es unterlassen, schließlich noch an dieser Stelle zu erwähnen, daß mit der italienischen Oper zunächst auch eine neue und für die Zukunft des Theaters höchst bedeutsame Erscheinung hier ins Leben getreten — die erste Breslauer Theaterkritik. Sie erschien im Jahre 1732 in der Zeitung: „Immer was Neues, selten was Gutes, oder schlesisches Journal," die von einem Juristen, J. E. Sanftleben, Secretär des Grafen von Berg, am Neumarkt in der Langenholzgasse herausgegeben wurde. Das Blatt wurde beinahe zweihundert Mal abgeschrieben und lag in allen öffentlichen Häusern auf. Jeder Leser zahlte vierteljährig einen Thaler, wollte er die Zeitung als Eigenthum behalten — zwei Thaler.

Zur Probe des Tons und der dramaturgischen Kritik folge hier eine jener schwülstigen aber scharfen Theaterrecensionen:

„Den Tag Caroli Borromaei solemnisirten die hier befindlichen Prager Komödianten den allerhöchsten Namenstag Ihrer Kaiser- und Königlichen Majestät unseres allergnädigsten Herrn mit einer Action

von Prinz Maximiliano, Kaiser Caroli II. (glorwürdigsten Andenkens), Statthalter in Spanien, einer am Ende annectirten, wohlabgefaßten Gratulation in deutschen Versen (welche der dazu bestellte Epilogus — generis feminini — zwar absingen sollen, wegen zugestoßener jetziger Modekrankheit aber, ich meine Schnupfen und Husten, blos allein recitiren mußte) und darauf folgender Vorstellung derer vier Theile der Welt, denen die in Mannskleidern versteckte Fama die Freude des heutigen Tages carminice verkündigte, die die auf der Erde gestreckte Zeit durch ihre Drohungen zwar zu vernichten bemüht war, von denen anderen aber sowohl als von dem Himmel selbst, indessen daß aus einem auf der Weltkugel befindlichen Herzen, um die treuen und heißen Wünsche derer Unterthanen vorstellig zu machen, viele Flammen in die Höhe stiegen, widerlegt wurde. Hierauf sollte eine mit vielen Inscriptionibus und einem Chronodistichon ausgezierte illuminirte Pyramide aus denen Wolken aufs Theatrum fahren, allein die Ungeschicklichkeit deren Handlanger mochte daran schuld sein, daß solches nicht allein nicht reuissirte, sondern auch um deswillen von der übrigen Parentation gar abgeschnitten und ohne weitere Umstände das versprochene Ballet aufgeführt werden mußte, so daß es fast

das Ansehen gewonnen, als hätten den Schluß die Säue gefressen, ob man zwar nicht in Abrede ist, daß die Invention gut genug projectiret gewesen sein mochte."

Dies war der Anfang der Theaterkritik in Breslau!

In der Geschichte des Breslauer Theaters — das inzwischen auch den berühmten Hanswurst Prehauser auf seinen Brettern agiren sah — tritt nun eine Lücke ein, die erst nach einigen Jahren durch sichere Nachrichten ausgefüllt wird. Diese allerdings berichten schon von dem erfreulichen Aufschwung des Kunstgeschmackes, der in Breslau zu Tage tritt, indem sein Theater gleichen Schritt hielt mit der Neubelebung der Kunst, die sich in Deutschland aus dem Sumpf der Gemeinheit und der Zote zu einem neuen würdigen Dasein zu erheben begonnen. Fortan blieb auch die Breslauer Bühne länger als ein halbes Jahrhundert hindurch eine der würdigsten Stätten der dramatischen Kunst in Deutschland.

An der Grenzscheide zwischen der Auflösung und dem Neubeginne steht, wie für das deutsche Theater im Allgemeinen, so auch für das Breslauer, Johann Friedrich Schönemann mit seiner Schauspieler-Gesellschaft. Der Ton, der für die Folge in Rücksicht auf Spiel, Darstellung und Personal auf deutschen Bühnen herrscht, schreibt sich von seinem Auftreten her.

5*

In seiner Truppe begegnen wir zuerst einem Namen, den die Geschichte der dramatischen Kunst mit goldenen Lettern zu unvergänglichem Nachruhme aufzeichnen wird — dem Namen Konrad Eckhof. Und diese Gesellschaft spielte im Jahre 1742 in dem wiederum renovirten Theater. Ueber Konrad Eckhof, „den größten Theaterredner, den wohl je eine Nation gehabt," sagt Lessing in seiner „Dramaturgie": „Dieser Mann mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten immer noch für den größten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehen zu können." Eckhof ist der Vater der deutschen Schauspielkunst, er war der erste deutsche Schauspieler, der Darsteller des Lebens heißen konnte.

Nächst Eckhof zählte die Schönemann'sche Truppe auch zwei geborene Breslauer zu ihren hervorragendsten Mitgliedern: Johann Ludwig Starke und dessen Gattin Johanna Christiane Starke, beide als Schauspieler geschätzt und berühmt. Es bleibt noch Johann Christian Krüger zu nennen, der als Heldenvater und als Vertreter der höheren Komik großes Ansehen genoß. Mit diesem Ensemble und ordentlichen regelmäßigen Bühnenstücken von Gottsched, Gellert, Schlegel u. A., Uebersetzungen von Corneille, Racine, Molière, trat Schönemann vor das Breslauer Publikum und förderte das Interesse für dramatische Dar-

stellungen und den Geschmack an höheren Kunstleistungen. Im Jahre 1743 erhielt er von Friedrich II. ein Privilegium, auf Grund dessen er in fast allen Städten Preußens Vorstellungen geben durfte.

Doch verlor er dieses Privilegium aus unbekannten Gründen im Jahre 1750 wieder, und dasselbe wurde zwei Männern, die für die Geschichte des deutschen Theaters von größter Bedeutung waren, Ackermann und Schuch, verliehen.

Daß Schönemann die Grenze nicht immer streng einzuhalten vermochte, ist selbstverständlich. Der Geschmack des Publikums war ein Faktor, mit dem auch damals schon ein Theaterleiter rechnen mußte. So erzählt Flögel in seiner bekannten Geschichte des Grotesk-Komischen, daß Schönemann noch im Jahre 1749 in Breslau in einem Possenspiel von der Banise, wo er als Hanswurst den Bedienten des Prinzen Belacine darstellte, in dem Moment, da Banise geopfert werden sollte, in einem Hemde auf der Bühne erschien, welches hinten — mit Leim beschmiert war. „So was fand damals noch Beifall“ — fügt Flögel lakonisch hinzu.

III.

Es ist ein ruhmvolles Zeugniß von der, der deutschen Kunst und Poesie innewohnenden Urkraft, daß sie, obwohl von des ersten deutschen Fürsten Throne unbeschützt von dannen gehend, sich doch langsam aber

stetig die Herzen des deutschen Volkes erobert haben. Friedrich der Große schützte und protegirte das französische Theater, das seinen Sitz im königlichen Schlosse zu Berlin hatte, indeß die deutschen Schauspieler in einer armseligen Bude Burlesken, Haupt- und Staatsactionen, neben Dramen von Schlegel, Gellert und Voltaire zur Aufführung bringen mußten, um nur ihr Leben zu fristen. Als Schönemann mit Eckhof in Berlin erschienen, klagte der erstere, daß der König die deutsche Kunst verachte und die deutsche Bühne nicht aufkommen lasse.

Doch ist das Letztere nur in bedingter Weise zu unterschreiben, während die Wahrheit der ersten Behauptung fraglos zugestanden werden muß. Und der moderne Dichter hat ganz aus dem Geiste jener Zeit heraus gesprochen, wenn in seinem „Zopf und Schwert" der König den „Gemeinen" Konrad Eckhof dadurch bestrafen will, daß er ihn verurtheilt, auf die Spandauerstraße zu gehen, wo die deutschen Comödianten ihre Bude aufgeschlagen haben, „um die deutsche Nation mit seinen Späßen criminaliter zu amusiren." Friedrich der Große beförderte das deutsche Theater nicht, aber er hinderte es auch nicht, er ließ es eben gewähren, wie es wollte und konnte.

Und doch brach sich die deutsche Kunst, in heißem Ringen zwar, ihre Bahn und feierte selbst in der Re-

sidenz ihre glorreichen Triumphe auf dem Grabe des französischen Theaters. Denn der deutsche Genius erhob sich zu neuen, weiten Flügen, und sein Rauschen vernehmen wir schon in den Zeugnissen der vorhergehenden Epoche.

In Breslau sind Ackermann und Schuch die Herolde der neuen Richtung der Schauspielkunst: Conrad Ernst Ackermann, selbst als Schauspieler von nicht geringer Bedeutung, und Franz Schuch, der letzte berühmte Hanswurst und erste berühmte Komiker. Es ist nicht bekannt, ob Beide Anfangs gemeinsam in Breslau spielten, aber es ist gewiß, daß im Jahre 1750 bereits an zwei Orten Theater-Vorstellungen gegeben wurden, im eigentlichen Ballhause von Ackermann, im Redoutensaale von Schuch. Und beide Theater hatten ihr Publikum trotz der traurigen Zeitperiode und trotz der in Schlesien ja am Meisten fühlbaren Kriegsleiden.

Indeß scheint Schuch allmälig doch das Feld in Breslau behauptet zu haben, da das eigentliche Theater zu Montirungszwecken gebraucht wurde und Ackermann mit seiner Truppe abzog, und Jahre lang ganz Deutschland, die Schweiz und das Elsaß bereiste. Ackermann starb im Jahre 1771 — er hinterließ ein würdiges Künstlertrifolium der deutschen Bühne als theures Vermächtniß: seine Gattin, bekannt unter dem Namen Sophie Charlotte Schröder, seine Tochter Char-

lotte Ackermann und seinen Sohn Friedrich Ludwig Schröder!

Ohne Rivalen hatte Schuch bei dem theaterlustigen Publikum Breslau's bald gewonnenes Spiel. Aber man muß es zu seiner Ehre nachsagen, daß er sich dieses Spiel nicht leicht werden ließ und daß er den Gewinnst ehrlich verdiente. Er erbaute im Jahre 1754 ein neues Schauspielhaus in dem „Kalte Asche" genannten Hause auf der damaligen Taschengasse und legte damit den Grund zu dem später emporblühenden Kunstinstitute, das für die Zukunft von großer Bedeutung werden sollte. Bis zur Vollendung des Baues erhielt er Erlaubniß, in Berlin zu spielen, wie denn überhaupt Schuch sich der besonderen Gunst des Königs zu erfreuen hatte. Er erhielt durch die Vermittelung des Grafen Schaafgotsch in Potsdam gratis ein Privilegium für das ganze Königreich Preußen und Friedrich der Große selbst schreibt später (1768) an den General Tauentzien nach Breslau: „Mein lieber General-Lieutenant v. T........! Ich habe Euer Schreiben vom 25. d. erhalten und daraus sehr gerne ersehen, daß meine Absicht bei Dorthinschickung derer Intermezzospieler durch dem Divertissement, welches diese Leute denen Schlesiern und besonders den Breslauern gemacht haben, erreicht worden."

Franz Schuch war von Geburt Oesterreicher und ein aus einem strengen Kloster entwichener Mönch. Er führte in seinem neuen Theater auch regelmäßige Stücke auf, ohne dadurch das Vergnügen des Volkes an den Hanswurstkomödien zu unterbrechen. Ihm zur Seite stand seine Gemahlin, er als Harlekin, sie als „Columbine“ berühmt, und von den schaulustigen Breslauern angestaunt.

J. C. Brandes, einer der vornehmsten seiner damaligen Schauspieler und wohl auch einer der gebildetsten, weiß von Schuch's Directionsführung, insbesondere aber von seiner Begabung als Regisseur und von seinem Talent als Improvisator in seiner interessanten Selbstbiographie viel zu erzählen. Derselbe schreibt: „Manchmal mußte ich bei eröffnetem Vorhange heraustreten, ohne zu wissen, welches Stück gespielt werden sollte. Auf meine Anfrage an Schuch fiel mehrentheils die Antwort: Schwatz der Herr nur von Liebe; das Uebrige wird der Herr schon erfahren. Ich eröffnete also getrost die Scene mit allgemeinen Betrachtungen über die Freuden und Martern der Liebe, oder so etwas Aehnliches; Schuch kam dann als Hanswurst und mein vertrauter Diener dazu; ich nahm sogleich meine Zuflucht zu ihm, als meinem getreuen Rathgeber; er warf die Exposition hin und ich hatte nun den Faden des Stückes.“

Eine ebenso originelle Anekdote aus der damaligen „Kalten Asche“ ist die folgende: In einem Schauspiele hatte eine Actrice einen kurzen Monolog zu recitiren, blieb aber mitten in der Rede stecken. Alle Bemühungen des Souffleurs, sie wieder in den Tact zu bringen, waren umsonst. Schuch, da er sah, daß sie sich gar nicht zu helfen wußte, wurde endlich ungeduldig und rief ihr im Eifer aus der Coulisse zu: „In's Teufels Namen, so extemporiren Sie doch nur ein paar Worte und gehen ab.“ Das beängstigte Mädchen hörte das Letzte, nahm es für den Text und machte gegen die Zuschauer einen Knix und sagte: Ich extemporire ein paar Worte und gehe ab! Und so entfernte sie sich unter allgemeinem Gelächter.

Außer der Bühne war Schuch ein finsterer, zurückstoßender Mann, kam er auf die Bühne, so lachte Alles.

Schuch soll auch der Erste gewesen sein, der das Ballet mit der deutschen Comödie verband. Jedenfalls ist gewiß, daß er sich in Breslau die allgemeine Zuneigung des Publikums und nebenbei ein ansehnliches Vermögen erworben hat.

In dem kleinen, fast stets gefüllten Theater in der „Kalten Asche“ saß allabendlich in der vordersten Parquetreihe ein junger Mann und ergötzte sich an den Hanswurstiaden Franz Schuch's in hohem Grade

— und Niemand ahnte, daß dieser junge Mann berufen sei, der Apostel der dramatischen Kunst für die Zukunft zu werden. Fünf Jahre, von 1760—1765, besuchte er die Theatervorstellungen mit der größten Regelmäßigkeit und an jedem Morgen, wenn die Lerchen ihr Morgenlied trillerten, saß derselbe junge Mann im Bürgerwerder-Garten und dichtete der deutschen Bühne ein unsterbliches Werk, das sie erheben und neubeleben sollte, wie Frührothlicht und Thau die morgenfrische Erde.

Der junge Mann war Gotthold Ephraim Lessing und sein Werk die „Minna von Barnhelm"!

Wer hätte deshalb dem Breslauer Publikum zumuthen sollen, „Lessing'scher zu sein, als Lessing?" Lesen wir doch von einer Aufführung der „Miß Sara Sampson" in Breslau, wo auf dem Theaterzettel unmittelbar nach dem Titel des Stückes der Zusatz folgt: „Mit Hanswurst, des Mellefonts treuem Bedienten!" Hören wir doch, daß Lessing selbst die Hanswurstabende denen vorzog, an welchem Schauspiele von Gottsched, Gellert, Weiße, Krüger, Lillo, Hippel zur Aufführung gebracht wurden!

Franz Schuch starb im Jahre 1763 zu Frankfurt a. O. und überließ das Theater seinem Sohne, der das dem Vater verliehene Generalprivilegium, na-

mentlich für die Städte Berlin, Königsberg, Magdeburg, Danzig, Stettin und Breslau geschickt ausnutzte. Von seiner Directionsführung erzählt uns ein interessantes Schriftchen, „Nachricht von der Schuchischen Schaubühne zu Breßlau," das, im Jahre 1768 anonym erschienen, als die erste gedruckte Breslauer Theaterkritik auftritt, und das durch die geistvolle Auffassung und Beurtheilung der Stücke, durch den fließenden, hochdeutschen, vielfach an Lessing erinnernden Styl, von ungewöhnlicher Bedeutung ist. Der anonyme Kritiker schreibt:

„Da wir den mehresten Vorstellungen mit prüfender Aufmerksamkeit beigewohnt haben, so können wir mit Ueberzeugung sagen, daß diese Gesellschaft nicht mehr die schlechteste Truppe ist, die nach dem Ausspruch des Verfassers der Geschichte des deutschen Theaters in der Rangordnung neben Reibehand und Kuniger zu stehen verdient. Sie hat gegenwärtig Mitglieder darunter, die eine unterscheidende Aufmerksamkeit und Achtung verdienen. Und welche Gesellschaft von Schauspielern kann sich wol lauter ausgebildeter Glieder rühmen? Kurz, sie ist von den besten und strengsten Sitten und nach ihrem inneren Werth eine der vorzüglichsten in Deutschland. Herr Franz Schuch, der Führer, läßt es an nichts ermangeln, was seinen Vorstellungen den äußerlichen

Glanz geben kann. Neuigkeit und Geschmack herrscht in den Auszierungen des Theaters, sowie in den Kleidungen Pracht und Anständigkeit. Er läßt wechselsweise die besten Stücke der Ausländer und unserer berühmtesten Dichter aufführen."

Mit diesem anscheinend gerechten und unparteiischen Urtheile können wir uns vollständig begnügen. Als Franz Schuch, der Jüngere, im Jahre 1771 starb, übernahm dessen Wittwe die Direction des Theaters, behielt sie jedoch nur ein Jahr, und verkaufte im Jahre 1772 das Theater für den Preis von 2360 Thlr. an den Schauspieldirector Johann Christian Wäser. Dieser erhielt 1775 das Königliche Privilegium und spielte darum nur während des Winters in Breslau. Zur Sommerszeit zog seine Truppe im Lande umher. Obgleich die Wäser'sche Gesellschaft eine höchst mittelmäßige war, machte sie doch ihren Director zu einem wohlhabenden Manne.

Wäser starb 1781 und hinterließ seiner Wittwe das recht einträgliche Unternehmen. Jedoch genügte das alte, von Schuch vor 38 Jahren erbaute Theater nicht mehr. Das alte Haus wurde 1782 abgetragen und noch im selben Jahre ein neues, den größern Bedürfnissen und der neuen Zeit angemessenes Schauspielhaus an derselben Stelle, nach dem Bauplane des Geheimraths Langhans, aufgebaut. Im Mai wurde

der alte Bau niedergerissen und im December desselben Jahres wurde bereits das neue Haus mit einem von dem Kammergerichtsreferendar Berger gedichteten und von der Directorin, Madame Wäser, selbst gesprochenen Prolog, der für die damaligen Theaterverhältnisse nicht ohne Interesse ist, und dem Trauerspiel „Ada, die Frau von zwei Männern" von Babo, feierlich eröffnet. Das Theater war gegen das Schuch'sche um 925 Qu.-Fuß erweitert und faßte gegen 700, nach seiner späteren Renovation gegen 1300 Personen, während das alte Gebäude nur für 458 Personen berechnet war.

Die Theaterlust war also in Breslau sichtlich im Steigen begriffen, obwohl Madame Wäser wenig dazu beitrug, den edlen Kunstgeschmack, der damals bereits herrschte, zu fördern. Eine Anzahl von Libellen und Streitschriften, die gegen ihre mittelmäßige Theaterleitung gerichtet sind, belehrt uns darüber, daß diese wahrscheinlich die erste Direction in Breslau war, die aus dem Kunstinstitut ein Geldgeschäft machte und den ersten Titel nur als lockendes Aushängeschild benutzte. Sie wußte ihren Vortheil sehr klug zu berechnen. Ihre Eintheilung der neu zu gebenden Stücke dürfte noch für das moderne Theater mustergültig sein: Jeden Freitag ein neues Stück, den Sonntag darauf die Wiederholung desselben. Wurde nun auch ein solches

neues Stück am Freitag ausgezischt, so wurde es dennoch Sonntags wiedergegeben, denn Madame Wäser behauptete: „Wenn auch am Freitag vor einem gebildeten Publikum das Stück getadelt worden, so kommen am Sonntag doch die Vielen, die in den Wochentagen nicht Zeit haben und sehen sich die Neuigkeiten mit an.“

Obgleich in den letzten Jahren ihrer Leitung das Theater sehr gesunken war, hinterließ sie doch nach ihrem am 16. November 1797 erfolgten Tode ihren Kindern ein Vermögen von 20,000 Thalern.

Nun machte sich allgemein der Wunsch nach einer Regenerirung der Theaterverhältnisse geltend. Die Sonne einer neuen Poesie leuchtete bereits über ganz Deutschland und sendete ihre hellen Strahlen auch nach den Fluren Schlesiens — Göthe und Schiller hatten bereits unsterbliche Werke geschaffen — und der Einfluß Lessing's machte sich überall fühlbar. In Breslau sprach man damals zuerst von einem Nationaltheater, allerdings noch ohne Aussicht auf Erfolg. Es bildete sich nach dem Vorgang anderer Städte, ein Actienverein, eine Gesellschaft von Theaterfreunden, die Anfangs December 1797 dem damaligen Minister von Schlesien, v. Hoym, eine Vorstellung überreichte, in der sie um die Erlaubniß zur Gründung eines städtischen Theaters bat. Bald darauf erhielten sie auch die königliche Erlaubniß und

schon am 25. December desselben Jahres übernahm die unter Leitung des Geheimraths Senft von Pilsach und des General-Fiscal Berger stehende Gesellschaft das Theater gegen ein Abstandsgeld von 12,350 Reichsthalern an die Wäser'schen Erben. Der ganze Actienfond betrug die Summe von 16,000 Thlrn. Das Theater hieß fortan: „Königlich privilegirtes Breslauisches Theater," erhielt einen Dramaturgen in der Person des Professors Heinrich vom Magdalenäum und einen Regisseur in dem Schauspieler Scholz. Auch wurde das Haus zum zweiten Male renovirt und vergrößert und am 9. September 1797 eröffnet.

In diesem Hause nun sah Breslau die Blüthe der deutschen Kunst, alles Große und Schöne, das in jenen Tagen keimte und reifte, auf den weltbedeutenden Brettern in reichem Wechsel vorüberziehen. In diesem bescheidenen Musentempel erlebte die dramatische Kunst ihre bedeutendsten Triumphe, hier wurden ihre gefeiertsten Koryphäen herangebildet und gefördert. Das Breslauer Theater wurde eine dramatische Schule, welcher Deutschland großen Dank schuldig ist. Hier spielten Iffland, Unzelmann, Czechtitzki, di Campi, Schick, Bethmann und Fleck, — der geniale Fleck, ein geborener Breslauer und der hervorragendste Charakterdarsteller seiner Zeit — hier wur-

den die Meisterwerke der Dichterheroen in classischer Weihe und in würdigster Weise zur ersten Darstellung gebracht — und hier lauschte das Breslauer Publikum in athemloser Spannung den Offenbarungen der Muse!

Von dem Ansehen und der Bedeutung der damaligen Breslauer Bühne ein Weiteres hier noch zu sagen, verbietet der Raum dieser Skizze. Es genüge die Erzählung der Thatsachen — das Einzelne hat die Geschichte des deutschen Theaters zu registriren.

Im Jahre 1801 legte Prof. Heinrich, der als tüchtiger Dramaturg gerühmt wird, sein Amt nieder. Es folgte ihm in der Leitung des Theaters Regierungsrath Streit, ein Mann von hervorragender Begabung, der selbst in schweren, durch Kriegslärm, Staatsbedrängnisse und Nothstand, getrübten Zeitverhältnissen „das vielfach beschädigte Schiff unter Thalia's Flagge sicher durch's stürmische Meer leitete," wobei er freilich den traurigen Ruhm genoß, der erste Breslauer Theaterdirector zu sein, der sein Vermögen der Kunst geopfert hat. Karl v. Holtei, der berühmte Dichterveteran, der competenteste Zeuge jener Zeit, sagt in seinen „Mittheilungen aus Alt-Breslau:" „Ich möchte behaupten: Es ist niemals wieder in Breslau so Komödie gespielt worden, wie damals in der „kalten Asche!" Sängerinnen, Schauspieler, die hier

in der Blüthe ihres Talents vor leeren Bänken auftraten, galten dann für Zierden anderer, auch der größesten Bühnen.“ Und wir fügen diesem Urtheil nur Künstler-Namen, wie Anschütz, Ringelhardt, Stawinsky hinzu, um die Bedeutung der Bühne zu charakterisiren, und erwähnen noch, daß von 1803 bis 1806 an dem Musik-Dirigentenpulte des kleinen Theaters kein Geringerer saß, als — Carl Maria v. Weber, und daß von 1809 bis 1814 hier seine schönste Blüthezeit wiederum kein Geringerer verlebte, als — Ludwig Devrient!

Indeß war die Zeit der Kunst Thaliens nicht günstig. — Der im Jahre 1805 schon gefaßte Plan, auf dem „Salzring“ (Blücherplatz) ein Theater zu bauen, mußte fallen gelassen werden, weil der Magistrat seine Erlaubniß zum Bau verweigerte. Der im Jahre 1806 bereits sogar angekaufte Häusercomplex auf der Taschenstraße mußte wieder veräußert werden, da nach der furchtbaren Niederlage des Vaterlandes an den Bau eines Schauspielhauses nicht zu denken war. Prinz Jerome Bonaparte, der zu jener Zeit in Breslau residirte, begünstigte den Plan, doch mußte Jerome noch im selben Jahre nach Cassel abreisen, und die Häuser wurden mit großem Verluste verkauft. Jerome Bonaparte wurde „König Lustig“ und das Breslauer Theater wurde recht traurig!

Mit dem Aufleben des Nationalgefühls, mit dem Erwachen des deutschen Volkes, blühte auch die Breslauer Bühne wieder auf. Prof. Rohde, ein geschätzter, feinfühliger Aesthetiker, wurde Director des Theaters und leitete dasselbe in vorzüglicher Weise. Namentlich blühte unter ihm die Oper, welche Musikdirector Bierey dirigirte. Es ist nicht bekannt, weshalb Rohde trotzdem schon im Herbst des Jahres 1819 sein Amt niederlegte, das nun in die Hände des Regierungsraths Heinke, des späteren Breslauer Censors und Polizeipräsidenten, überging. Diesem folgte schon nach kurzer Zeit und auf kurze Zeit der k. Kammerherr Baron Forcade.

Im Jahre 1822 wurde der Neubau des Theaters wieder in ernste Anregung gebracht, ohne jedoch auch diesmal realisirt zu werden. Die Verhältnisse wurden in pecuniärer Beziehung immer mißlicher; — es beginnt die Tragödie des Breslauer Theaters, die sich bis auf den heutigen Tag fortspinnt, und deren Ende leider noch gar nicht abzusehen ist. Die Schulden mehrten, die Einnahmen verringerten sich. Da beschloß der Verwaltungsausschuß das Theater zu verpachten, nachdem es fünfundzwanzig Jahre lang den Charakter eines freien Kunstinstituts getragen hatte.

Der Musikdirector Bierey pachtete dasselbe auf zehn Jahre und trat die Pacht am 2. Januar 1824

an. Damit beginnt, zum Theil ohne Verschulden des Mannes, die Decadence des Breslauer Theaters. Stawinsky, Schmelka, Dittmarsch, Mosevius — der spätere Begründer der „Breslauer Singakademie" — verließen die, der Willkür eines einzelnen Mannes preisgegebene, Bühne und das Publikum wurde gegen dieselbe kalt und theilnahmslos.

Nach einer fünfjährigen Direction trat im Jahre 1829 der Schauspieler Piehl in den Contract Bierey's ein, mit ihm, zuerst als Compagnon, dann als Dramaturg, der auch als Schauspieler bekannte Freiherr von Biedenfeld. Auch diese Beiden, die das künstlerische Ansehen der Bühne wieder hoben, vermochten den materiellen Ruin nicht aufzuhalten. Ihnen folgte im Jahre 1834 der berühmte Schauspieler Haake, der mit den besten Intentionen auf vier Jahre das Theater übernahm, aber schon ein halbes Jahr vor Ablauf seines Vertrages sich wegen seiner Gläubiger heimlich aus Breslau entfernen mußte.

Das Theater war nun zum ersten Male vierzehn Tage hindurch directionslos. Inzwischen hatte sich auf den Trümmern des alten ein neuer noch jetzt bestehender Theater-Actienverein im Jahre 1836 gebildet, welcher ein Capital von 70,000 Thlrn. zusammenschoß und von Friedrich Wilhelm III. ein Darlehen von 40,000 Thlrn. und einen freien Platz am

Schweidnitzer-Thore auf einem Theil des sog. Kreuzhofes zum Bau eines neuen Theaters erhielt.

Während des Baues der neuen Bühne wurde die alte an den Inspector Neumann verpachtet, der als Regisseur den bekannten Baron v. Perglas und als Dramaturgen den späteren Chefredacteur der „Breslauer Zeitung" Dr. Josef Nimbs, einen um das Breslauer Theater vielverdienten Mann, anstellte, und das Theater nach der künstlerischen wie materiellen Richtung wieder in die Höhe brachte. Es war zum Mindesten ein würdiger Abschluß für das alte, gute Theater, das am 11. November 1841 mit zwei Lustspielen schlesischer Dichter, „Die unterbrochene Whistpartie," von Carl Schall und „Die Wiener in Berlin" von Carl v. Holtei und einem Epilog, gedichtet von Sintram, gesprochen von dem bekannten Schauspieler Wohlbrück, für immer seine kunstgeweihten Räume schloß.

Aus diesem Epilog entnehmen wir ein interessantes Potpourri des Repertoirs der „Kalten Asche:"

„O tauchet, flücht'ge Bilder, noch einmal uns empor,
Und zieht am Geist vorüber, ein lebevoller Chor!
Hier wehte Julia's Schleier vom marmornen Balkon,
Romeo nahte lodernd, des Feindes schöner Sohn;
Dort schob aus der Coulisse der Bader Schelle vor,
Den Till mystificirend zum Stichblatt sich erkor;

an. Damit beginnt, zum Theil ohne Verschulden des Mannes, die Decadence des Breslauer Theaters. Stawinsky, Schmelka, Dittmarsch, Mosevius — der spätere Begründer der „Breslauer Singakademie" — verließen die, der Willkür eines einzelnen Mannes preisgegebene, Bühne und das Publikum wurde gegen dieselbe kalt und theilnahmslos.

Nach einer fünfjährigen Direction trat im Jahre 1829 der Schauspieler Piehl in den Contract Bierey's ein, mit ihm, zuerst als Compagnon, dann als Dramaturg, der auch als Schauspieler bekannte Freiherr von Biedenfeld. Auch diese Beiden, die das künstlerische Ansehen der Bühne wieder hoben, vermochten den materiellen Ruin nicht aufzuhalten. Ihnen folgte im Jahre 1834 der berühmte Schauspieler Haake, der mit den besten Intentionen auf vier Jahre das Theater übernahm, aber schon ein halbes Jahr vor Ablauf seines Vertrages sich wegen seiner Gläubiger heimlich aus Breslau entfernen mußte.

Das Theater war nun zum ersten Male vierzehn Tage hindurch directionslos. Inzwischen hatte sich auf den Trümmern des alten ein neuer noch jetzt bestehender Theater-Actienverein im Jahre 1836 gebildet, welcher ein Capital von 70,000 Thlrn. zusammenschoß und von Friedrich Wilhelm III. ein Darlehen von 40,000 Thlrn. und einen freien Platz am

Schweidnitzer-Thore auf einem Theil des sog. Kreuzhofes zum Bau eines neuen Theaters erhielt.

Während des Baues der neuen Bühne wurde die alte an den Inspector Neumann verpachtet, der als Regisseur den bekannten Baron v. Perglas und als Dramaturgen den späteren Chefredacteur der „Breslauer Zeitung“ Dr. Josef Nimbs, einen um das Breslauer Theater vielverdienten Mann, anstellte, und das Theater nach der künstlerischen wie materiellen Richtung wieder in die Höhe brachte. Es war zum Mindesten ein würdiger Abschluß für das alte, gute Theater, das am 11. November 1841 mit zwei Lustspielen schlesischer Dichter, „Die unterbrochene Whistpartie,“ von Carl Schall und „Die Wiener in Berlin“ von Carl v. Holtei und einem Epilog, gedichtet von Sintram, gesprochen von dem bekannten Schauspieler Wohlbrück, für immer seine kunstgeweihten Räume schloß.

Aus diesem Epilog entnehmen wir ein interessantes Potpourri des Repertoirs der „Kalten Asche:“

„O tauchet, flücht'ge Bilder, noch einmal uns empor,
Und zieht am Geist vorüber, ein lebevoller Chor!
Hier wehte Julia's Schleier vom marmornen Balkon,
Romeo nahte lodernd, des Feindes schöner Sohn;
Dort schob aus der Coulisse der Bader Schelle vor,
Den Till mystificirend zum Stichblatt sich erkor;

Hier declamirt phantastisch das Fräulein Rickebusch,
Dort quälte Herrn von Langsalm der wilde Hurlebusch:
Zur mitternächt'gen Stunde stieg dort der Geist empor,
Den, lichtend Grabeshügel, der Däuenprinz beschwor.
Hier machte Herr von Staberl der dummen Streiche viel,
Dort trieben sieben Mädchen ihr neckend Maskenspiel.
Aline und Benjowsky, Hinko und beide Kraks,
Lenore, Springerl, Azur, Fanchon, Karlos, Hans Sachs,
Fiesko, Fips und Werner, Rinaldo, Moses, Lear,
Zriny, Tartüffe, Macbeth, sie alle waren hier. —
Im Nebeldunst zerrinnet der Kunstgebilde Chor,
Erloschen ist der Zauber, sie bannend an dies Thor;
Sie flattern schwalbenartig in bunten Zügen auf,
Und zieh'n zum neuen Tempel, ein dichtgeschaarter Hauf! —'

Der stimmungsvolle Prolog schließt mit den idealsten Hoffnungen für die Zukunft.

Am 13. November wurde das neue, große und schöne Theater auf der Schweidnitzerstraße, dessen Leitung der Eigenthümer der „Breslauer Zeitung" Baron von Baerst, und der Redacteur desselben Blattes, Dr. J. Nimbs, auf 10 Jahre übernommen hatten, mit Goethe's „Egmont" eröffnet. In dem Theaterzettel der Vorstellung finden wir zwei Künstler bereits verzeichnet, die uns noch heute von dem Erfolge derselben erzählen können — Prawit und Rieger.

Was nun folgte, ist bekannt, sowohl die Katastrophe des Brandes, der dieses Theater am 19. Juli 1865 zerstörte, wie die zweite nicht minder schreckliche

Katastrophe, die das neuerbaute, am 1. October 1867 eröffnete Haus, vier Jahre später, am 13. Juni 1871, wiederum in Asche legte. Am 1. October 1872 wurde das noch jetzt stehende Theater feierlich eröffnet.

Inzwischen waren neben diesen zahlreiche geistige und finanzielle Katastrophen in raschem Wechsel aufeinandergefolgt. Es gehört dies Alles, von den Meisten ohnedies miterlebt, noch nicht der Geschichte an, ebenso wenig wie die Gründung der anderen Theater, die zum Theil untergingen, zum Theil noch prosperiren und Hoffnungen für die Zukunft gewähren, wie das von Theodor Lobe begründete und gegenwärtig von A. L'Arronge geleitete Lobetheater.

Ich habe um so weniger Neigung, die Geschichte des Breslauer Theaters vom Jahre 1841 bis zu diesem Moment unter fünfzehn Directionen zu erzählen, als ja die Schicksale der Breslauer Bühne im Wesentlichen die allgemeinen Schicksale des deutschen Theaters sind. Der Glanz unserer Bühne ist erloschen, die Kraft unserer dramatischen Kunst ist gebrochen...

Möge mit dem wiedererwachten nationalen Bewußtsein in dem geeinigten deutschen Vaterlande auch die Blüthe des Theaters wiederkehren — möge sie uns bald aufgehen, die Sonne der Erfüllung, der Morgen der deutschen Nationalbühne!

Das Urbild des Shylock.

„Und im sechzehnten Jahrhundert findet sich die Novelle von Shylock, als wirklich geschehen, so erzählt, daß es ein Christ ist, dessen teuflische Unerbittlichkeit gegen einen Juden durch den Spruch eines klugen Richters, des Papstes Sixtus des Fünften, vereitelt wird."

Diese Worte des gelehrten Historikers Niebuhr in seiner römischen Geschichte (I. 50) gaben vielfach Anlaß zu Betrachtungen über den Charakter des Juden Shylock in dem Schauspiel Shakespeare's „Der Kaufmann von Venedig." Merkwürdiger Weise waren es nur die Shakespearomanen ersten Ranges, die beharrlich die Existenz dieser Quelle leugneten oder verschwiegen. Während über das Kleinste und Unbedeutendste in den kleinsten und unbedeutendsten Werken des unsterblichen Dichters Bücher von voluminösem Umfang geschrieben wurden, hüllt sich fast die ganze Gemeinde in tiefes

„Und im sechzehnten Jahrhundert findet sich die Novelle von Shylock, als wirklich geschehen, so erzählt, daß es ein Christ ist, dessen teuflische Unerbittlichkeit gegen einen Juden durch den Spruch eines klugen Richters, des Papstes Sixtus des Fünften, vereitelt wird.“

Diese Worte des gelehrten Historikers Niebuhr in seiner römischen Geschichte (I. 50) gaben vielfach Anlaß zu Betrachtungen über den Charakter des Juden Shylock in dem Schauspiel Shakespeare's „Der Kaufmann von Venedig.“ Merkwürdiger Weise waren es nur die Shakespearomanen ersten Ranges, die beharrlich die Existenz dieser Quelle leugneten oder verschwiegen. Während über das Kleinste und Unbedeutendste in den kleinsten und unbedeutendsten Werken des unsterblichen Dichters Bücher von voluminösem Umfang geschrieben wurden, hüllt sich fast die ganze Gemeinde in tiefes

Schweigen, so oft von dieser Novelle die Rede ist. Selbst der unbefangenste Commentator Shakespeare's, Fr. Kreyssig, weiß nichts von ihr und gibt, wie seine Vorgänger, als die Quelle der Fabel zwei Erzählungen der alten Sammlung Gesta Romanorum, sowie eine Novelle des Masuccio di Salerno und endlich den im Jahre 1554 erschienen Peccorone des Giovanni Fiorentino an. Allerdings hat dies nun insofern seine Richtigkeit, als Shakespeare jeder einzelnen dieser Quellen eine Episode seines Stückes entlehnt zu haben scheint. Der Grundstock der Handlung befindet sich in den „Gesta Romanorum", ebenso die Geschichte von den drei Kästchen, die Umwandlung eines christlichen Kaufmanns in einen Juden vollzieht Fiorentino, und die Entführungsgeschichte erzählt Masuccio di Salerno. Ob aber diebeiden Letzteren oder Shakespeare selbst aus der italienischen Novelle direct oder indirect geschöpft haben, die Niebuhr, Rumohr und anderen Historikern bekannt gewesen, ist nicht an mir zu entscheiden. Es genügt, das Vorhandensein derselben historisch zu constatiren, und die Erinnerung an dieselbe dürfte in den Tagen der „goldenen Internationale" und des aus seinem Dornröschenschlafe wiedererwachten Judenhasses nicht unangemessen sein.

Auch die neueren Biographen Sixtus' V. wissen in verschiedenen Variationen von dieser Novelle zu er=

zählen. Gregorio Leti, der zuverlässigste der italienischen Biographen des berühmten Papstes, erzählt die Fabel des „Kaufmanns von Venedig“ folgendermaßen: Im Jahre 1587 (also ungefähr zehn Jahre vor dem Erscheinen des Stückes auf der Bühne) erfährt der reiche und angesehene Kaufmaun Paul Maria Secchi, ein katholischer Christ, daß Franz Drake San Domingo erobert habe. Diese Neuigkeit theilt er dem Juden Simson Ceneda mit, der sie durchaus nicht glauben wollte. Beide gingen nun eine Wette ein, wonach Ceneda ein Pfund seines Fleisches, Secchi dagegen 1000 Scudi einsetzte. Vor zwei Zeugen wurde der Vertrag geschlossen, daß, wenn die Nachricht falsch wäre, Herr Paul Maria Secchi, der Christ, verpflichtet sei, dem Juden Simson Ceneda 1000 Scudi zu zahlen; wenn aber die Nachricht sich bewahrheiten würde, der christliche Kaufmann Paul Maria Secchi berechtigt sein sollte, mit eigener Hand und wohlgeschärftem Messer dem Juden ein Pfund Fleisch, von welchem Theile seines Leibes ihm, dem Christen, belieben würde, herauszuschneiden. Drake's Sieg bestätigte sich, und Secchi forderte die Erfüllung des Scheines. Nichts konnte den Christen von seiner Forderung abbringen. Da läuft Ceneda in seiner Angst zum Gouverneur, der sich für ihn bei dem Papst verwendet. Dieser verurtheilt Beide zu den Galeeren, wovon sie sich jedoch je durch 2000

Scudi losmachen könnten, die sie an das Spital bei der Sixtinischen Brücke zu entrichten hätten.

So Gregorio Leti. Anders lautet freilich die Erzählung, wie sie S. L. Steinheim, damals in Sorrent lebend, in Steins „Volkslehrer“ (1855, S. 309) erzählt, dem ebenfalls das Original vorgelegen zu haben scheint, und der die Geschichte, allerdings novellistisch ausgeschmückt, wahrscheinlich mit Zugrundelegung der bekannten „Italienischen Novellen“ von Rumohr (1828), die aber wiederum auf streng historischen Quellenforschungen beruhen, an der erwähnten Stelle erzählt. Im Auszuge ist der Inhalt jener erwähnten alten italienischen Novelle, die aber alle Quellen übereinstimmend in die letzte Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts verlegen, der folgende:

Sixtus V., der bekannte strenge und gerechte Papst, liebte es oft, unerkannt durch die Straßen Roms in den Abendstunden zu ziehen und den Gesprächen der Bewohner zu lauschen. Auf einer solchen Wanderung hörte er an der Schwelle eines Klosters das Gespräch zweier Bettler, von denen der eine, der römische, dem anderen zugereisten, Folgendes erzählte:

„Gerade jetzt kommst Du zur rechten Zeit. Der Zavella, dessen Freigebigkeit wir eben heute eine kräftigere Suppe und ein besonderes Pagnotello verdanken, hat seinen Proceß gegen den Hebräer gewonnen, und

morgen früh soll an der bocca bella verità der Jude geschunden werden."

Sixtus ward aufmerksam. „Das ist ja eine ganz eigenthümliche Procedur! Geschunden wird ein Hebräer, sagtest Du?" — „Ei, ja! Er hat sich dem Zavella mit einem Pfund Fleisch nahe seinem Herzen für eine Schuldforderung so gleichsam zum Scherze verschrieben; aber die Zavella verstehen keinen Spaß. Morgen wird Ernst daraus!" — „Wie groß ist denn die Summe?" fragte Sixtus. — „Man sagt, tausend Zechinen. Fürwahr viel Geld für ein Pfund Judenfleisch, da das beste Saufleisch um sechs Bajoch feil ist." — „Und was denkst denn Du," fragte Sixtus, „daß so ein Pfund Menschenfleisch werth sei?" — „Keinen Quattrino gäbe ich darum! Zavella vermuthlich auch nicht, wenn das Vieh schon geschlachtet wäre. Er thut das nur wegen des Vergnügens, den Hebräer Fratzen schneiden zu sehen, wenn er in seine Haut zu schneiden beginnt, um dem Publikum ein so einziges Schauspiel als Zusteuer zu dem Octoberfeste zu liefern. Willst Du mit, so stelle Dich morgen früh um sechs Uhr an's Ghettothor beim ponte quattro capi, dort wirst Du mich treffen. A rivederci!" Und damit hinkte der Bettler fort.

Auf Sixtus hatte diese Erzählung einen tiefen Eindruck gemacht. Nachdem er in den Vatican zurückgekehrt, sein Bettlergewand gegen einen weißen Talar

von Kaschmirwolle vertauscht hatte, ließ er den Oberrichter der Rota, den Conte Valerio Zavella, vor sich bescheiden. Als dieser nach einiger Stunden Verlauf bei ihm eintrat und, vor ihm niederknieend, den Pantoffel küßte, sagte der Papst: „Erhebet Euch schnell und berichtet mir über das an einem Hebräer zu vollziehende Todesurtheil am nächsten Morgen!“

„Kein Todesurtheil,“ entgegnete der Conte. — „Ohne die Unterschrift Ew. Heiligkeit darf kein Todesurtheilt gefällt werden. Es ist eine einfache Extradition eines verschriebenen Pfandes, das nicht eingelöst und seit vorigem Monate meinem Neffen Antonio Zavella anheimgefallen ist.“

„Und dies Pfand besteht?“ fragte ihn scharf fixirend, der Papst.

„Mein Neffe hat oft seltsame Grillen. Eigentlich ist er ein eifriger, ein gar sehr eifriger Christ und deshalb ein abgesagter Feind aller Feinde Christi, vorzüglich aber jener Gottestödter, der verfluchten Bewohner des Ghetto. Wo er einem solchen einen Schabernack spielen kann, da läßt er's nicht und betrachtet es als ein Gott gefälliges Werk. Manchen hat er bereits auf seine Weise in den Schooß der heiligen Kirche geführt. Diesmal ist er an einen hartgesottenen Verräther unseres Herrn, dessen Stellvertreter wir in Dir in Demuth verehren, gerathen. Er heißt Shylock und ist

ein unverbesserlicher Sünder, der jetzt in der Falle steckt. Er wird nicht herauskommen, ohne entweder seinen Glauben oder ein Pfund Fleisch aus seiner Brust einzubüßen."

„Otterngezücht!" donnerte Sixtus. — „Denkt Ihr das Himmelreich unsers Erlösers auf Erden also zu verbreiten? Das ist wahrlich kein Beginnen heiliger Frömmigkeit; das ist die teuflische Lust am Leiden des schwachen, irrenden Menschen, die Euch bewegt, so arge Mittel zu einem scheinbar guten Zwecke zu gebrauchen. — Zavella! ich befehle, daß der Spruch zurückgenommen, daß der Proceß revidirt werde!"

„Heiliger Vater," sprach mit leiser Stimme und mit gebogenen Knieen der Oberrichter — „es ist auch nicht einmal von einem Processe die Rede. Zavella zeigte einfach den Schuldbrief nach der Verfallzeit vor und bat um den Beistand des hohen Gerichtes. Wir konnten den Rechtsgang nicht ändern. Ein Richter darf nur das strenge Gesetz vor Augen haben. Was würde wohl aus Deiner so wohlgeordneten Regierung, was aus der wiederhergestellten Ehrfurcht vor dem Rechte werden, wenn wir nach Gefallen und unserm besondern Gefühle zufolge unser Urtheil einrichten würden? Möge das Ew. Heiligkeit wohl bedenken und sich selbst nicht eine Willkür gestatten, welche Dieselbe an Anderen so strenge zu ahnden gewohnt ist."

„So geh!“ rief der Papst mit Unmuth. „Geh', Du gerechter Richter: nur denke, daß es einen noch gerechteren über Dir giebt, dem Du früher oder später Rechenschaft abzulegen hast.“

II.

Das Abendroth verglühete hinter dem Janiculus. Sixtus ging wieder die herrliche Loggia auf und ab, die von dem Zauberspiegel Raphaels in aller Frische seiner unerreichten Bildungen belebt war. Aber er konnte den Gedanken an das grausame Schauspiel, das die blutgierige List und Rachsucht eines der verwegensten Barone unter seinen Augen und ihm zum Trotze der rohen Bevölkerung Roms zum Besten geben wollte, nicht los werden, und kaum hatte sich ein tieferes Abenddämmern über die Stadt zu seinen Füßen ausgebreitet, als er schon wieder in seiner Verkleidung aus jener Thür schlich, sie hinter sich verschloß und den Schlüssel sorgfältig verwahrte. Er ging auf's Gerademohl, und sein Stern leitete ihn nach jenem Thore des Ghettos, an welches ihn der unbekannte bettelnde Tischgenosse des heutigen Morgens hinbestellt hatte. Da sah er einen der Bewohner des Ghetto eiligen Schrittes dem Thore desselben zueilen, das nun bald geschlossen werden sollte. Der Papst hielt den Eilenden auf, von ihm etwas Näheres über den traurigen Fall zu erfahren, näherte sich zugleich dem war=

tenden Kriegsknecht, dem er eine kleine Silbermünze reichte, und bat diesen, das Thor nur noch einige Minuten geöffnet zu lassen, da er mit dem Hebräer zu sprechen verlange. — Diesen fragte er nun nach allen Umständen und erfuhr, daß er vom Oberrichter der Rota, dem Oheim des grausamen Antonio, komme, für seinen Verwandten, den unglücklichen Shylock, nur noch um einige Tage Aufschub zu bitten, da er hoffe, die tausend Zechinen bis dahin zusammen zu bringen; daß ihn aber der Oberrichter mit Härte entlassen und gesagt habe, daß das jetzt, nachdem das Pfand einmal verfallen, zu spät sei. Sein Neffe werde gewiß sein Pfund Fleisch so sanft als möglich herausschneiden lassen. Auch soll es an einem geschickten Chirurgen, ihn zu verbinden, nicht fehlen. An einer solchen Wunde stürbe der Mensch nicht immer! — So redete der Jude und vergoß heiße Thränen.

„Du mußt nicht gänzlich verzweifeln!“ — tröstete der Papst. — „Erzähle mir in Kürze Alles, was Du von dem Hergange weißt, vielleicht kann ich Dir, obwohl nur ein armer Bettler, Rath oder gar Hilfe verschaffen.“

„So mag Gott einen seiner Engel senden, uns aus der Noth zu erlösen!“ rief tiefseufzend der Jude „Menschenhilfe wird schwerlich in diesem Falle hinreichen, besonders bei der Kürze der Zeit. Denn mit

Tagesanbruch soll das blutige Werk begonnen werden. Und eher läßt sich der Tiger sein blutiges Schaf von einem Knaben aus dem Rachen reißen, als Antonio seine Beute fahren läßt."

„Aber wie kam es denn, daß Dein Verwandter sich zu einer solch' seltsamen Verschreibung entschloß? Ihr seid ja sonst so vorsichtig im Geschäfte!"

„Das ging einfach so zu," — erwiderte der Hebräer. — „Miethe für das Haus, das dem Antonio gehört, und einige baare Darlehen hatten die Schuld bis auf tausend Zechinen gesteigert. Antonio war seit einem Jahre ein häufiger Gast bei Shylock und ging mit ihm vertraulicher, als mit irgend Jemand, um. Nun mit einem Male fordert er die Rückzahlung nebst dem Miethzins von vielen Jahren. Shylock, der nicht zahlen konnte, bat um Aufschub. Der ward denn auch gewährt. Aber Antonio wollte ein Pfand. Auch das vermochte Shylock zu solchem Werthe nicht aufzutreiben. Da schlug ihm Antonio vor, ihm ein Pfund von seinem Fleische zu verschreiben. Er behandelte das wie einen Scherz, und Shylock ging in die Falle. Jetzt hat er bittern Ernst daraus gemacht, der schlaue Tiger!"

„Aber was konnte Antonio dazu veranlassen," — fragte Sixtus — „eine so beträchtliche Summe an einen Hebräer zu verschwenden?"

„Für seine eigenen Zwecke ist ihm keine Summe zu groß“ — antwortete der Hebräer. — „Antonio hatte sein Auge auf die aufblühende Tochter Shylocks, auf seinen Augapfel Jessica, geworfen. Um diesen Preis wollte er die ganze Schuld fahren lassen. Aber solche Schande zu ertragen, vermochte weder Vater noch Tochter.“

„Daran erkenne ich die alte, treue Keuschheit Eurer Jungfrauen!“ entgegnete Sixtus. „Ich danke Dir für Deine Auskunft, und laß uns Beide, Jeder in seiner Weise, zu Gott flehen, daß er uns beistehe in der Noth. Denn Deine Erzählung hat mich mächtig erschüttert und ich wünsche nichts eifriger, als daß die buhlerische Zuchtlosigkeit des Blutdürstigen der Strafe nicht entgehe.“

Es war unter diesem Gespräche die Nacht hereingebrochen und der Lanzknecht drohte zu schließen, wenn der Hebräer nicht gleich in das Thor sich begäbe. Dazumal war es noch bei Lebensstrafe den Juden verboten, sich nach Ave Maria auf den Straßen Roms blicken zu lassen.

Sixtus setzte sich auf einen Säulenstumpf nahe dem Ghettothore nieder, in der Hoffnung, noch Eins oder das Andere auszukundschaften, und heute, wie noch niemals, begünstigte der Himmel seine Absichten. Denn nicht lange, so öffnete sich das Thor von neuem, aus

welchem zwei schwarzgekleidete Gestalten, eine große schlanke und eine kleinere, von volleren Formen, hervortraten. Außerhalb des Thores standen sie still. Sixtus, in einen Winkel gedrückt, hörte deutlich ihr Gespräch, das also lautete:

„Hast Du was ausgerichtet, Portia?" rief eine männliche Stimme. — „Nichts, gar nichts!" antwortete eine weibliche. — „Spröde, wie immer und für keine Drohung empfänglich. Abgehärmt, mit rothgeweinten Augen, warf sie sich mir zu Füßen, umklammerte meine Kniee und rief schluchzend: ‚Barmherzigkeit! Gnade für meinen armen Vater!‘ Wahrhaftig, ich hatte alle Noth, standhaft zu bleiben und ihr den Preis Deiner Gnade zu wiederholen. Ich ließ es an nichts fehlen. Ich rühmte ihr Deine Schönheit, Deinen Reichthum, Deine Zärtlichkeit und das Loos, das ihrem Vater unvermeidlich bevorstände. Sie bat, sie flehete, rang die Hände; bot mir einen Diamantring, die Erbschaft ihrer Mutter, und ihr eigenes seidenes Festkleid. Ich blieb ungerührt. Endlich, da sie sah, daß Alles nicht anschlug, sprang sie, wie eine zürnende Löwin, entschlossen empor und schrie: So muß er sterben! Mit meiner Schmach darf, will er nicht losgekauft werden! Er sterbe, und ich werde ihm und der Mutter bald nachfolgen!"

„Und ich soll die schöne Beute fahren lassen?" rief

Antonio. — „Ich wenigstens", erwiderte Portia, „möchte um keinen Preis in jenes Haus zurück. Auch Dir rathe ich alle Vorsicht."

„Vorsicht!" rief er und lachte laut. — „Bei diesem Gewürm, das sich nur krümmt, wenn es getreten wird! Wenn nun auch Alles fehlgeschlagen; eins soll mir, denk' ich, gelingen! Ich werde morgen den Römern ihr Octoberfest mit einem Schauspiele verherrlichen, wie man es noch niemals, selbst nicht in Diocletian's Zeiten, da die wehrlosen Christen den wilden Thieren vorgeworfen wurden, erlebt hat. Ich habe heute schon das Publikum darauf vorbereiten lassen, indem ich eine reiche Gabe unter die Armen vertheilen ließ, um meine Dankbarkeit wegen des gewonnenen Processes zur öffentlichen Kunde zu bringen. Ich werde morgen die ganze Stadt in Alarm bringen, und selbst der trägste Langschläfer wird in früher Morgenstunde auf den Beinen sein! Und unserem heiligen Vater will ich in seiner eigenen Münze zurückzahlen, die er bei uns Allen zu Gute hat. Er denkt ja, mit seiner Gerechtigkeit Alles unterdrücken und unsere alten Gerechtsame und Privilegien mit Füßen treten zu können! Heute wird er erfahren, wie man sich seine strenge Justiz zu Nutze machen, und wie der Baron seine eigene Waffe gegen ihn selbst kehren kann!" So redend und höhnisch lachend, verlor er sich mit seiner

Kupplerin im Dunkel des Straßenlabyrinthes um den Ghetto.

In der Frühe des nächsten Morgens hörte man ein Sägen, Hämmern und Klopfen auf dem Platze, welcher „bocca della verità“ heißt. Die Arbeiter schlugen die Blutbühne auf.

Als nun der Tag heller dämmerte und es zur Frühmette zu läuten begann, war bereits der ganze Raum mit Schaulustigen angefüllt, und was nicht unten Raum fand, erfüllte die Fenster und Dächer der umgebenden Häuser. — Jetzt öffnete sich das Gefängniß, und aus seinem Thore trat eine Schaar Hellebardiere in blankem Harnisch, in ihrer Mitte der Verurtheilte, zu beiden Seiten von zwei Glaubens-Brüdern unterstützt und gefolgt von dem Henker. Als der Zug über die Brücke und am Ghettothore vorbeikam, war der Jammer herzzerreißend. Denn Shylock war unter den Seinen als ein gottesfürchtiger und hilfreicher Mann geachtet und geliebt. Auch hatte ihn ja kein Verbrechen in diesen Jammer gebracht, sondern seine Arglosigkeit und die Arglist eines Feindes, der sich in sein Vertrauen eingeschlichen hatte. — Jetzt war es nicht mehr weit bis zum Blutgerüste.

Dicht an demselben hielten zwei stolze Reiter, es war Antonio mit Portia, die in Pagenkleidern an seiner Seite hielt. Shylock, indem er die Beiden

an der Treppe des Gerüstes erblickte, erhob schweigend seine Augen, wie um Hilfe flehend, zum Himmel und stieg, unterstützt von seinen Freunden, unter Todtengebeten das Gerüst hinan. Oben angekommen, lösten ihm die beiden Glaubensgenossen sein Sterbekleid bis auf die Hüfte, und er selbst bereitete sich zum Sterben unter lautem Gebete vor. Man hörte ihn überall deutlich beten, denn ringsum herrschte tiefe Stille.

Plötzlich verwandelte sich dieses Schweigen in allgemeines Gemurmel. Alle Köpfe wandten sich rückwärts, und die Masse schwankte und wogte, denn es drängte sich durch den Volksknäuel, auf weißem Mäuler, einer der Senatoren in schwarzem Sammet und Baret, mit goldener Kette über der Brust, und rief dem Vollstrecker des Urtheils, als er eben das Messer anzusetzen im Begriffe war, ein Halt zu. Sodann stellte er sich dem Antonio gegenüber und sprach laut: „Se. Heiligkeit, unser Vater, läßt Dich, Antonio Zavella, durch mich ersuchen, daß es Dir gefallen möge, von Deinem strengen Rechte nachzulassen und Barmherzigkeit an dem unglücklichen Hebräer zu üben!“ — „Ich werde einfach auf meinem Rechte bestehen“, antwortete kühl der Baron — „und Se. Heiligkeit wird wohl am wenigsten geneigt sein, die Strenge desselben zu mildern.“ — „Er will das auch nicht; nur läßt er, weil ja kein Verbrechen dem Hebräer zur Last fällt, Dich

bitten, da nunmehr die tausend Zechinen zusammengebracht sind, Gnade für Recht ergehen zu lassen und das Geld statt des verpfändeten Fleisches anzunehmen." — „Das Pfand ist verfallen! an dem Gelde liegt mir nichts; ich will das Fleisch von unseres Heilands Mörder, für dessen Leben Ihr so große Sorge traget." — „Ich fordere Dich, Antonio Zavella, im Namen Sr. Heiligkeit, unseres Herrn, zum dritten Male auf, von Deiner Forderung an den Hebräer Shylock, einen unbescholtenen und, trotz seiner Irrthümer, in seiner Weise frommen Mann, abzustehen!" — „Mein Beschluß ist nicht mehr zu ändern; es bleibt dabei!" rief mit trotzigem Hohne der Baron. — „Wohlan denn!" sprach der Senator zum Volke, „es hat sich zu Gunsten des Hebräers ein unverdächtiger Zeuge eingefunden, ein Zeuge, der für dessen Leben einstehen will. Mag er auftreten!"

Damit winkte er mit einem Tuche und mit der Eile des Windes sprengte Einer aus der Nobelgarde über die Brücke dem Vatican zu. Auch dauerte es nicht lange, da trabte die ganze Nobelgarde heran, drängte das Volk zur Rechten und Linken an die Seite und machte Raum dem, auf seinem Maulthiere sich nähernden, von mehreren Cardinälen umgebenen Papst; dieser ritt vor bis an's Blutgerüst, stellte sich dem Kläger gegenüber und sprach mit seiner erschütternden Donner-

stimme: „Ich bin der Zeuge! Jener Unschuldige, den Du in diesem Momente dem Messer des Henkers überliefern willst, duldet, weil Du ihm zwar die tausend Zechinen erlassen wolltest, aber nur um den Preis der Schande seiner Tochter, die Deine Lüsternheit erregt hat. Du bist ein heilloser Bube und dem Gesetze verfallen, das innerhalb des Kirchenbannes jede gewaltsame oder hinterlistige Verführung der Unschuld, zugleich aber und insbesondere den, auf's Strengste verbotenen, Umgang des Christen mit den Töchtern der Hebräer mit der Todesstrafe belegt. Du hast das Leben verwirkt! Bereite Dich vor zum Tode! Du hast nur noch eine Stunde zu leben! — Der Hebräer behält die tausend Zechinen als Schmerzensgeld. Führt ihn zu seiner frommen Tochter in den Ghetto zurück!"

So lautete der Spruch des Papstes Sixtus des Fünften. Dann zog er sich zurück, begleitet vom Jubelrufe des Volkes, und schloß sich in seine Gemächer den ganzen übrigen Tag ein, um den Fürbitten für den hochstehenden Ritter zu entgehen. Um Ave Maria desselben Tages ritt er wieder in allem Pompe bis an die Richtstätte und gebot, daß man die Leiche des Antonio den Verwandten zur Bestattung zurückgebe. Dann kehrte er auf langem Umwege durch die Stadt nach seinem Palaste zurück, zufrieden mit dem Werke

der Gerechtigkeit, das er heute zu üben Gelegenheit hatte.

* * *

So weit die Erzählung, der novellistischen Umhüllung Steinheim's soviel als möglich entkleidet. In jedem Falle verdient sie die größte Aufmerksamkeit aller Shakespeareforscher und Historiker.

Es kann wohl nur engherzigen Beurtheilern beifallen, einem so weltumfassenden Genius Fanatismus und Glaubenshaß vorzuwerfen. Und darum wird man, mag auch die Authenticität der Novelle entgiltig als historisch festgestellt und ihre Verbindung mit dem Stücke nachgewiesen werden, doch in erster Linie den Grund für die Umkehrung der Rollen ausschließlich in künstlerischen Intentionen suchen müssen, wenn wir auch nicht so weit gehen dürfen, in dem „Kaufmann von Venedig“ eine Hymne zur Verherrlichung des Judenthums und in Shylock gar einen Heros seiner nationalen Rache zu erblicken. Shakespeare wollte eine rachedürstige, geldgierige Creatur zeichnen, die nicht blos aus psychologischen Motiven, sondern aus den socialen Zeitverhältnissen heraus sich entwickelt. Da war keine Gestalt so geeignet, als der gedrückte und getretene, der verabscheute, gemiedene und nur auf seinen Besitz angewiesene Jude des Mittelalters, der unglückliche Jude, dem man ungestraft alles Schlechte

und Nichtswürdige auf der Weltbühne wie auf der Bühnenwelt jener Zeit zumuthen und andichten durfte.

Daß Shakespeare, selbst wenn er jene Novelle gekannt, aus den erbärmlichen Vorbildern eine so anmuthige Frauengestalt wie seine Portia und einen so idealen und heldenhaften Mann wie seinen Antonio geschaffen, würde ihm dann nur zu größerem Ruhme gereichen, wie ja auch schon in unseren Tagen die Auffassung des Drama's fast allgemein dieselbe ist, wie die Heinrich Heine's und seiner englischen Lady, die bei der Aufführung des „Kaufmann von Venedig" nach dem Abgange des Shylock in der Gerichtsscene von Mitgefühl überwältigt ausrief: „The poor man is wronged!"

„Porzia ist die Repräsentantin des heiteren Glückes im Gegensatze zu dem düsteren Mißgeschick, welches Shylock repräsentirt." In diesen Worten Heine's ist die Tendenz der Dichtung voll ausgesprochen: Nicht der Gegensatz von Judenthum und Christenthum ist der Grundzug der Tragödie; auch haßt Shylock den Antonio nicht aus religiösem Eifer, er haßt ihn

„Weil er von den Christen ist,
Doch mehr noch, weil er aus gemeiner Einfalt
Umsonst Geld ausleiht und hier in Venedig
Den Preis der Zinsen uns herunterbringt."

Und Rache will er nehmen an ihm, „denn er hat

mich beschimpft, mir 'ne halbe Million gehindert, meinen Verlust belacht, meinen Gewinn bespottet, mein Volk geschmäht, meinen Handel gekreuzt, meine Freunde verleitet, meine Feinde gehetzt." Der Unterdrückte und Getretene haßt nur den Unterdrücker und Peiniger, das ist der Haß des Shylock gegen Antonio, des Juden gegen den Christen — und somit der Hintergrund des Drama's kein religiöser, sondern ein socialer Conflict, aus dem nur einmal das wehmüthige Klagelied des unterdrückten Judenthums leise hervorklingt: „Das Dulden ist das Erbtheil meines Stammes!"

Eine Schauspielerin

aus dem vorigen Jahrhundert.

Der vielcitirte Schiller'sche Spruch: „Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze" ist, wie kein anderer, noch bis in unsere Tage ein Wahrwort geblieben. So gefeiert und gepriesen der Name des Sängers oder der Tragödin in ihren Blüthetagen ist, so vergessen und unbeachtet ist derselbe, sobald ihre Kunstmittel versagen. Von all' den Huldigungsgedichten moderner Barden, von all' den zahllosen Blumenspenden und Lorbeerkränzen begleitet nichts den Mimen in die Einsamkeit seines Alters, und nichts als die dürftige Notiz irgend eines mitleidigen Zeitungsreporters unter anderen Nachrichten von dem Markte des wildbewegten Lebens meldet dem Publikum, daß sein Liebling, dem es die schönsten Stunden der Weihe und Begeisterung oder der Freude und des Vergnügens zu danken hat, gestorben ist.

Wer kennt heute noch die theatralischen Glanzge=

stirne des vorigen Jahrhunderts? Wer weiß uns z. B. noch Etwas von der „Demoiselle Döbbelin“ zu erzählen, die vor etwa hundert Jahren der Abgott des Publikums war? Versunken und vergessen, das ist der Fluch dieser Kunstgrößen. Blasen wir einmal den Staub von dem Bilde einer solchen Berühmtheit und versenken wir uns für ein paar Augenblicke in die Züge, über deren Anschauen Tausende und Abertausende vor Entzücken Thränen geweint haben. Versuchen wir es, das Lebensbild einer Tragödin aus dem vorigen Jahrhundert vorzuführen, die vielleicht die erste, jedenfalls aber eine der ersten war, welche deutsche Kunst vertrat, zu einer Zeit, wo diese nicht nur nicht anerkannt, sondern noch nicht einmal ordentlich vorhanden war.

Der erste Regenerator der deutschen Bühne war Karl Theophilus Döbbelin, der beim Beginne seiner künstlerischen Laufbahn wohl auch zuerst bei Hanswurstbühnen und in Hanswurstrollen auftrat, der aber bald mit diesen veralteten Bühnentraditionen brach und den neuen Geist deutscher Darstellungen in sich aufnahm. Als Döbbelin, der im deutschen Schauspiele schon sich einen bedeutenden Namen erworben hatte, im Jahre 1754 als Mitglied der Ackermann'schen Theatergesellschaft in Hamburg und Leipzig große Erfolge errungen und mit einer in derselben Gesellschaft

spielenden Jungfrau, Friederike Hartmann, „ausgezeichnet durch Tugend, Schönheit und Kunst,“ einen Bund der Liebe geschlossen hatte, beschloß er, auf eigene Faust ein „hochdeutsches“ Theater zu gründen.

Indeß hatte sich der, durch das Zureden Gottsched's angeeiferte, Kunstjünger verrechnet. Das Publikum von damals hatte für das regelmäßige Bühnenstück klassischer Autoren, wie es Döbbelin ihm vorführte, noch gar kein Verständniß, sondern ergötzte sich lieber an den Schwänken und lustigen Variationen seines vielbeliebten Hanswurst. Dazu kam noch, daß die Geliebte seines Herzens und die Hoffnung seiner Zukunft wenige Wochen vor ihrer Verheirathung an einem Blutsturz erkrankte und bald darauf starb. Döbbelin heirathete später eine gleich ausgezeichnete und schöne Künstlerin derselben Gesellschaft, Maximiliane Christine Schulz, und das einzige Kind dieser Ehe, der sich Döbbelin gleichfalls nur wenige Jahre zu erfreuen hatte, war Karoline Maximiliane Döbbelin, geboren zu Köln am 19. März 1758. Der Verlust der Mutter in den zartesten Kinderjahren hatte natürlich auf die Entwickelung des frühreifen Mädchens einen nicht gedeihlichen Einfluß. Wenn sie trotzdem zur Vollreife des Talents schon in ihren Jugendjahren gelangt war, so war dies zunächst den Bemühungen ihres liebevoll besorgten Vaters und ihren natürlichen

Anlagen zuzuschreiben. Ueberhaupt scheint damals unter den Auserlesenen, welche eine Regeneration der deutschen Schaubühne anbahnten, gewissermaßen ein gleiches Princip geherrscht zu haben, durch ihr Betragen im bürgerlichen Leben, durch feinen Anstand und gute Sitte das allenthalben noch gegen die „Comödianten“ herrschende Vorurtheil zu entkräften. Von Döbbelin selbst wissen wir dies, und auch von Mitgliedern seiner Truppe, die sich jedoch bald auflöste, nachdem Döbbelin im Jahre 1766 zur Schuch'schen Theatergesellschaft nach Berlin gegangen war.

Auch in Berlin herrschte noch im Jahre 1766 der Hanswurst mit fast unbeschränkter Machtvollkommenheit. „Als ich im Jahre 1766 nach Berlin kam,“ — erzählte Döbbelin später selbst — „fand ich die Bühne in einem eigenen Zustande: Hanswurst und wieder Hanswurst und alle Tage Hanswurst; wie erstaunte ich aber, als ich auch Nikolai, Ramler, Mendelssohn und Lessing unter den Zuschauern fand. „Wie?“ sagte ich zu Lessing, „Ihr, die Schöpfer des guten Geschmacks, könnt das mit ansehen?“ — „Macht's besser, wenn Ihr könnt,“ erwiderte Lessing. — „Das will ich,“ versetzte ich, „in vier Wochen soll der Held herrschen und der Hanswurst vertrieben sein.“ — „Dann setze ich Euch eine Ehrensäule,“ erwiderte Lessing!

Vater Döbbelin hat Wort gehalten und hat's

besser gemacht, und seine inzwischen zur schönen Jungfrau erblühte Tochter war das erste Opfer, das er willig und freudig der Muse des deutschen Schauspiels darbrachte. Theophilus Döbbelin reinigte das Berliner Theater wirklich vom Hanswurst, freilich nur nach langen, oft vergeblichen Bemühungen, nach Enttäuschungen der mannichfaltigsten Art, bis er seine Arbeit durch den Erfolg gekrönt sah, im Jahre 1775 als Director des ersten deutschen Theaters — durch ein königliches Generalprivilegium „aus besonderer Gnade“ hierzu ernannt — in Berlin auftreten zu können.

Karoline Döbbelin, die siebenzehnjährige Künstlerin, war beim Beginne der neuen Aera des deutschen Theaters schon eines der hervorragendsten Mitglieder der Berliner Bühne.

Schon im Jahre 1776 hieß es, „daß wenige Schauspielerinnen in ihrem Alter ihr an Einsicht in die feinsten Theaterschriften, an heißer Liebe für die Lektüre und Sittlichkeit und an Vollkommenheit des Spiels gleich kommen.“ Und ein Jahr später zeichnete sie der damals bedeutendste Kritiker und Shakespeare-Uebersetzer J. J. Eschenburg durch folgendes Gedicht aus, das er ihr bei Ueberreichung der Gedichte von Schiebler, einem heute längst vergessenen Barden, widmete:

„Der Dichter, dem ich hier mit freundschaftlicher Hand,
Zum Denkmal einen Kranz, benetzt mit Zähren,
Aus seiner Dichtkunst Blumen wand,
Hielt es für Pflicht, die Schöne zu verehren,
Die dachte, eh' sie sprach, und was sie sprach, empfand;
Und hätt' er, Freundin! Dich gekannt,
Es hätt' ihn so wie mich die Wahrheit der Empfindung,
Mit der Du sprichst und siehst, zur Dankbarkeit geweckt,
Er hätte bald in Dir die glücklichste Verbindung
Der Einsicht mit der Kunst entdeckt.
Er starb! Laß seinen Freund Dir sagen,
Was er — jetzt glücklicher — Dir nicht mehr sagen kann,
Nimm seine Lieder gütig an!
Und wird beim Lesen mich Dein Herz beklagen,
Daß ich den Freund verlor — wie glücklich bin ich dann!"

Einer der ersten Beurtheiler über das Theater schilderte Karoline Döbbelin, freilich noch im Dithyrambenstyl einer kindlich naiven Kritik, folgendermaßen: „Durch ihre „Elfriede" erwarb sich Mademoiselle Döbbelin die Gunst des ganzen Berlinischen Publikums. Um diese Zeit fing man an, ihr die stärkste Aufmerksamkeit zu geben, welche sie immer mehr und mehr durch unablässiges Studium zu verdienen suchte. Der noch immer erneuerte Beifall, der in dieser Rolle ihr gezollt wird, bezeugt, wie sehr sie den sich dadurch geflochtenen Kranz werth ist. Sie ist ganz die liebenswürdige, süße Schwärmerin, ganz das zärtliche, liebevolle Geschöpf. Ihr Blick, der beredtste Ausdruck

der Liebe, ihr Geberdenspiel so innig, so wahr, daß man die Schauspielerin ganz aus dem Gesicht verliert und nur das zärtliche Weib sieht. Welch ein Ausdruck in ihrem Gesicht, wie ihr Atelwold die begangene Verrätherei an seinem König entdeckt, als Olgar heraustritt, und sie in ihm ihren Vater erkennt, wie ihre Wange da bleich wird, das Auge stirbt, der Körper sinkt, wie sie aufschreit mit einem Ton, der durch die Seele geht! Dann in der Scene, wo Edwin den Ausgang des unglücklichen Duells erzählt. Wer kann da das Beben ihrer Stimme, das Erlöschen der Augen, das Zittern der Muskeln, das Starren ihrer Fingerspitzen, das Erstickte ihrer Sprache, das Hinsterben ihrer Lippen, das Athmen nach Luft, das Schwellen ihres Busens, den schmerzlichen Ausbruch ihrer Klagen — wer kann das beschreiben! Und ihr letztes stummes Spiel bei Atelwolds Leiche — das muß man nur sehen, alle Beschreibung würde hier kalt lassen."

Doch, wenden wir uns wieder zu den Verhältnissen und Zuständen der Berliner Bühne unter Vater Döbbelin, der noch immer mit einer Wucht von Vorurtheilen zu kämpfen hatte, die jeden Anderen längst überdrüssig und mürbe gemacht hätten, die aber ihn nur um so mehr anfeuerten, dem vorgesteckten Ziele zuzusteuern. Von Seite des Hofes und des Adels hatte das deutsche Theater in Berlin wenig Sympathie oder

Unterstützung zu erwarten. Diese ergötzten sich am französischen Schauspiel, das Friedrich der Große mit besonderer Vorliebe pflegte und mit 10,000 Thalern jährlich aus seiner Casse unterstützte. Als der „Directeur des Spectacles“, Graf von Zierotin-Lilgenau, dem Könige im Jahre 1771 vorschlug, in Ermangelung einer gesangstüchtigen Italienerin oder Französin, die talentvolle erste deutsche Sängerin Gertrude Schmeling zur Primadonna zu machen, äußerte dieser entrüstet: „Das sollte mir fehlen, lieber möchte ich mir von meinen Pferden eine Arie vorwiehern lassen, als eine Deutsche als Primadonna meiner Oper besitzen!“ Was hatte bei solchen Anschauungen des Königs der arme, deutsche Schauspieldirector zu erwarten? Indeß, sowie Gertrude Schmeling später dennoch Primadonna der italienischen Oper in Berlin wurde und als Madame Mara vom ganzen Hofe gefeiert ward, so erreichte auch Döbbelin durch unbeirrtes Fortstreben auf der einmal betretenen Bahn sein Ziel.

Die neue Aera, die in der deutschen Literatur damals begann, die frisch aufstrebenden Dichtertalente, die ihre Muse dem Schauspiel weihten — waren seine Rettung. Lessing's „Minna von Barnhelm,“ „Emilia Galotti,“ Schlegel's „Hermann,“ Goethe's „Götz von Berlichingen,“ und noch viele andere Stücke aus der neuaufblühenden Sturm- und Drangperiode jener Jahre

gingen in vorzüglicher Besetzung über die Bretter des Döbbelin'schen Theaters.

Den bedeutendsten Erfolg hatte jedoch das Trauerspiel „Codrus“ von Kronegk, welches am 8. April 1778, am Ausmarschtage der Truppen in den bairischen Erbfolgekrieg, aufgeführt wurde — und nach dessen Beendigung Karoline Döbbelin die in den Kampf ausziehenden Söhne des Vaterlands mit folgendem Impromptu anredete:

„Ihr Helden meines Volks, nicht wahr, Ihr stimmt mit ein?
Wohlan! zieht hin zur Schlacht, siegt, sterbt im Heldenlauf
Und steigt wie Codrus dann zum Sitz der Götter auf!“

Diese wenigen poetischen Zeilen können uns in Verbindung mit den bereits mitgetheilten Urtheilen competenter Kunstrichter, ein ziemlich klares Bild der geistigen Bedeutung unserer Künstlerin geben, die zu einer Zeit lebte, wo noch alles deutsche Wesen — so zu sagen — in den Windeln lag, und der gebildete Theil des Publikums sich fast ausschließlich für das französische Theater interessirte.

Am 17. April 1780 feierte die deutsche Bühne unter Döbbelin ihr erstes Lustrum. Auch bei dieser Gelegenheit hielt Karoline Döbbelin eine poetische Ansprache, von der jedoch nur folgende Schlußverse aufbewahrt geblieben:

„Lebt wohl! Nie war ein Dank, nie unsre Wünsche treuer,
Als jetzt! — Gold hat die Muse nicht, allein sie hat ein Herz;
Und dieses Herz — dies Herz bleibt Euer!
Nehmt ihren Dank! nehmt diese Blumen an! —
Nur Freudenthränen sind's — nur frischgepflückte Rosen,
Was Euch Thalia geben kann! —"

Ein Jahr darauf starb Lessing und Theophil Döbbelin veranstaltete eine, des erhabenen Todten würdige, Gedächtnißfeier auf seinem Theater. Bei dieser Gelegenheit hielt Mlle. Döbbelin folgende poetische Ansprache:

„Den Ihr bewundertet, er, dessen Meisterhand
Emilien erschuf, der Leidenschaft mit Witze,
Geschmack mit Phantasie, wie keiner noch verband,
Er, der voran an aller Deutschen Spitze
So ruhmvoll und so einzig stand,
Er ist nicht mehr! — Auf öffentlicher Scene,
Aus voller Brust dem Edlen hingeweint
Sei uns'res Danks gerechte fromme Thräne
Mit Eurem Dank und Eurem Schmerz vereint! —
Wenn er ein Deutscher nicht, wenn er ein Brite wäre,
So schlösse seinen Sarg die Gruft der Kön'ge ein,
Da würd' ein Volk, gefühlvoll für die Ehre,
Ihm öffentlich ein ew'ges Denkmal weihn."

Eine herbere Kritik der damaligen literarischen Zustände, als diese aus dem Munde einer Künstlerin bei einer theatralischen Todtenfeier, ist wohl kaum denkbar!

Mit dem Regierungsantritte Friedrich Wilhelms II., der schon als Kronprinz ein Freund und Gönner des deutschen Theaters war, begann eine wesentliche Aenderung in den Verhältnissen Döbbelin's. Sein bisher nur als Privatunternehmen bestehendes Theater erhielt den Namen: „Königliches Nationaltheater“ und einen jährlichen Zuschuß von 6000 Thalern aus der Staatskasse. Bald darauf übergab der kunstsinnige Monarch die ganze Theaterleitung dem Professor Engel, und Döbbelin blieb als artistischer Director mit 1200 Thalern jährlichem Gehalt angestellt.

So hatte er denn in seinem Alter die Fülle, was er in seiner Jugend und in den Tagen seines männlichen Ringens und Schaffens erstrebt und ersehnt hatte. Damals stand auch der Künstlerruhm seiner heißgeliebten Tochter in dem Zenith seines Glanzes. Als „Medea“ heißt es in einer Recension aus dem Jahre 1780 — „muß man sie bewundern. Ihre Jugend, glaubt man, wird ihr in dieser Rolle hinderlich sein, und sie ist es nicht. Ihre Augen sind von einer Wuth belebt, sie scheint bei jedem Worte, das sie ausspricht, sich von der Erde zu erheben; alle ihre Bewegungen sind wahr und angemessen. Wir empfinden mit ihr alle Qualen einer eifersüchtigen Liebe; wie schrecklich auch der Ausdruck sein mag, so erfüllt uns doch die Stärke der Gedanken mit eben derselben

Empfindung, die Hitze der Rede, der Pomp der Handlung, die Wahrheit des Charakters, die Erdichtung der Sache selbst macht, daß wir die Erdichtung vergessen, wir sehen nichts als eine beleidigte, wüthende Gemahlin; wir entrüsten uns mit der Schauspielerin, wir theilen den Zorn der Medea, ihren Schimpf und die Gemüthsbewegungen des Dichters mit ihr."

Doch auch schon damals war der Neid und die Rivalität unter den Priesterinnen Thalia's gleich wie heute, der oft die größten und erhabendsten künstlerischen Strebungen stört und vernichtet, und der auch unserer vielgefeierten Döbbelin manche bittere Stunde bereitete.

Einen solchen Vorfall erzählt Brachvogel in seinem neuesten interessanten Werke über das alte Berliner Theaterwesen — in einer Weise freilich, die geeignet ist, auf das Leben der Künstlerin düstere Schatten zu werfen, ohne daß hierzu irgend eine Berechtigung zu sein scheint.

Karoline Döbbelin sah sich genöthigt, die Bühne — mehrere Monate zu meiden! Es war damals Sitte, und es ist noch lange nachher bei kleineren Bühnen geblieben, daß der Director oder Regisseur vor den Vorhang trat und die nächste Vorstellung annoncirte. Dies that eines Abends Döbbelin zugleich mit der Absicht, anzuzeigen, daß seine Tochter nicht auftreten

werde. Ob er sich versprach, oder ob ihn irgend etwas verwirrt hatte, genug er begann: „Anderer Umstände wegen kann“ u. s. w. Da rief eine Stimme aus dem Parterre: „Ach, der andern Umstände der Dlle. Döbbelin wegen?!“ Darauf brach nun ein furchtbarer Lärm im Theater aus.

Der Theaterreferent v. Bonin — ein würdiger Vorläufer gewisser moderner Gassenjungen — fand sich veranlaßt, sein Referat über den Vorfall durch verschiedene sehr bedenkliche Witze zu schmücken — so daß die Künstlerin, vor Zorn und Schaam völlig außer sich, erklärte, dem Theater gänzlich zu entsagen und, nachdem sie am 30. Juni 1781 als Cadet im „Deserteur aus Kindesliebe“ zum letzten Male aufgegetreten war, in der That zum allgemeinen Bedauern Berlin verließ.

Indeß vergaß das Berliner Publikum seinen Liebling nicht — und so lebhaft war das Interesse für die Künstlerin, daß dieses sie veranlaßte, nach der Stätte ihrer Lorbeeren schon ein Jahr nach diesen Vorfällen wieder zurückzukehren. Am 24. März 1782 trat Karoline Döbbelin als „Orsina“ in „Emilia Galotti“ zum ersten Male wieder auf und wurde mit großem Jubel empfangen. Nach dem Schluß des Stücks sprach sie, tief bewegt, folgende Verse:

„Nicht nur mit aller Welt, nein, mit mir selbst entzweit,
Verließ ich Euch, erhab'ne Gönner,

Und seufzte in der Einsamkeit
Euch Lebewohl! — Der Herzenskenner
Sei Zeuge! Heil mir, Eure Huld
Und Großmuth ruft mich wieder
In's väterliche Haus zurück,
Woraus ein trauriges Geschick
Mich reisen hieß — von Euch, von Vater und von Brüdern!
Zu voll ist meine Brust, die Freude macht mich stumm!
Hab' Dank, leb' stets beglückt — huldreiches Publikum!"

Fortan blieb Karoline Döbbelin bis zum Jahre 1812 der auserkorene Liebling des gesammten Theaterpublikums.

Aber — und das bezeugen alle Quellen — sie selbst blieb sich gleich auf der Sonnenhöhe des Glückes, wie einst in den Tagen ihrer Unbedeutendheit, eine treue Priesterin der Muse, einzig und allein der Kunst und — ihrem alten Vater lebend, bis im Jahre 1789 das Theater vom Könige ganz angekauft wurde und Döbbelin selbst eine jährliche Pension von 1200 Thalern aus der Casse des Nationaltheaters erhielt. Als der greise Döbbelin noch die Bitte hinzufügte, daß man nach seinem Tode die Hälfte der Pension seiner Tochter Karoline bewilligen möge, gewährte der wohlwollende König auch dies um so lieber, als Karoline Döbbelin nach ihrem Uebergange in's ältere Fach erst neue Triumphe zu ernten begann und so recht eigentlich den Urtypus der „komischen Alten" auf der deutschen Bühne schuf.

Döbbelin starb im 67. Jahre seines Lebens, im Juli 1793 und von da ab begann auch der Stern seiner Tochter sich zu neigen. Ihr Vater, der alle Intriguen und böswilligen Verleumdungen abwehren konnte, war todt; einem Gatten hatte sie nie ihre Hand gereicht, und so konnten die neuen Einflüsse, welche sich allenthalben geltend machten, nur ungünstig auf das Geschick der zartbesaitcten Künstlerin einwirken, die immer mehr und mehr, — und das ist ja das Schicksal aller Bühnengrößen — anderen gefeierten und neuen Namen Platz machen mußte.

Erst als Iffland die Leitung des Berliner Theaters übernahm, kam die einst über die Maßen gefeierte Künstlerin wieder auf einige Zeit zur Anerkennung, bis sie im Jahre 1805 das Unglück eines Augenleidens betraf, welches sie sieben volle Jahre hindurch unfähig zum Auftreten machte. Am 16. April 1812 trat die einst so sehr Gepriesene und inzwischen fast Vergessene erst wieder als Jungfer Jakobe Schmalheim in der „Aussteuer" mit ungeschwächter Kraft auf, wurde auf das Lebhafteste begrüßt, und gleichwie Madame Bethmann, die gefeiertste Größe des damaligen Berliner Theaters, mit Rosen bekränzt. Drei Monate später, am 13. Juli 1812 feierte sie ihr fünfzigjähriges Künstlerjubiläum in dem Iffland'schen Schauspiel: „Das Vaterhaus", erhielt vom Könige ein Ehrenge-

schenk von 600 Ducaten und eine Pension. Im Jahre 1815 zog sie sich gänzlich von der Bühne zurück und im Jahre 1828 starb sie, der einstige Liebling des Publikums, vergessen und vollständig erblindet, im 70. Lebensjahre.

Nur ein kleines Häuflein von Bekannten folgte dem Leichenzuge, und ohne Sang und Klang wurden die sterblichen Ueberreste der einst so gefeierten Künstlerin zu Grabe getragen. Kein Stein zeigt dem Kunstfreunde das Grab der in ihren Blüthetagen unendlich gefeierten, schönen Künstlerin, oder auch nur die Spuren desselben.

So mögen denn diese Blätter ein schlichtes und einfaches Denkmal der Erinnerung sein für eine deutsche Künstlerin, deren Namen die Geschichte unserer dramatischen Kunst in ihren Annalen verewigen wird.

Eine Faust-Trilogie.

I.

Die Faust-Frage steht seit einiger Zeit wieder im Vordergrund des öffentlichen Interesses. Und es ist kein zufälliges Zusammentreffen, daß in diesem Augenblicke von ganz entgegengesetzten Seiten zwei Versuche auftreten,*) den ganzen „Faust" auf die Bühne zu bringen. Fast gewinnt es den Anschein, als ob Deutschland = Faust nach seiner Erhebung und Einigung sich mit der Glorificirung im ersten Theil nicht mehr begnügen wolle, und die sittliche Reinigung durch den zweiten Theil beanspruche.

Zum Mindesten wagt es heute kaum noch Jemand gefahrlos das jungdeutsche Urtheil nachzusprechen, daß

*) Franz Dingelstedt: Eine Faust-Trilogie. Dramaturgische Studie. Berlin 1876. Verlag von Gebrüder Pätel.

Otto Devrient: Göthe's Faust als Mysterium in zwei Tagewerken für die Bühne eingerichtet. Karlsruhe 1877. G. Braun.

der zweite Theil des „Faust“ die Faust auf's Auge des ersten Theils sei; vielmehr ist einstimmig — mit Ausnahme einer Stimme — anerkannt, daß dieser zweite Theil die vollkommen der Anlage entsprechende und den ethischen Schluß ausführende Fortsetzung des ersten Theils sei. Von dieser Anerkennung ist nur ein Schritt zu der Erkenntniß: das ganze Faustgedicht ist ein aufführbares und bühnenmögliches Drama — die jetzt allmählig in immer weitere Kreise dringt und die Franz Dingelstedt geistvoll mit den Worten motivirt: „Ohne den zweiten Theil hat der erste so wenig Sinn, wie der erste Akt des Don Juan ohne den zweiten Akt. Der erste Akt des Don Juan schließt bekanntlich, wie der erste Theil des Faust, mit einem wunderbaren Finale; im Don Juan schreit Zerlinchen hinter der Scene, im Faust ruft Gretchen hinter der Scene. Dann fällt der Vorhang, und damit soll die Komödie aus sein? Kann sie es? Um ein armes Kind wie Gretchen zu berücken, braucht doch wahrhaftig ein Mann von Faust's Gaben nicht Himmel und Hölle in Bewegung zu setzen und seine Seele dem Gottseibeiuns zu verschreiben. . . . Danach wäre wohl die Moral des Riesenwerkes keine andere als der alte Knittelvers:

> Lustig gelebt und selig gestorben,
> Heißt dem Teufel die Rechnung verdorben?!

Mit nichten. Diese Moral des Faust, die tiefsinnigste, gewichtigste, welche jemals gepredigt worden, sie heißt: Arbeit und Entsagung — die Losung für jedes Menschenleben! Faust stirbt, als „der Weisheit letzten Schluß“ die Worte auf den Lippen:

„Nur der verdient sich Freiheit wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.“

Und deshalb muß der ganze „Faust“ auf die Bühne! Aber wie ist das anzufangen? Mit dem ersten Theil ginge es ja noch, der ist ja Repertoirestück der deutschen Bühne und erfreut sich, trotz der ziemlich schlechten Bearbeitung, in welcher ihn dieselbe meist vorführt, großer Beliebtheit beim deutschen Theaterpublikum. Aber dieser zweite Theil mit seinen Symbolen, Allegorien und Geheimnissen — in den Göthe nach eigenem Geständniß so viel hineingeheimnißt hat, über den Heinrich Düntzer jetzt eben das zehnte Buch schreibt — wie wollt Ihr den auf eine moderne Bühne bringen? fragen die eingefleischten Göthe-Koraxe, die den „Faust“ als eine Art eleusinischer Mysterien betrachtet wissen möchten, und die gelehrten Herren, die den zweiten Theil kurzweg als eine Verirrung bezeichnen.

Und auf diese Frage geben Dingelstedt und Devrient, beide von verschiedenen Standpunkten aus, eine schlagende Antwort, indem sie uns diesen zweiten Theil so „bühnengerecht“ vorführen, wie nur irgend ein fran-

zösisches Sensationsstück es der Mache nach ist. Eine frühere Antwort auf diese Frage ist schon darum nicht in Betracht zu ziehen, weil ja selbst nach derselben die Frage noch immer erhoben worden, die Antwort also keine besonders treffende gewesen sein muß. Ich meine die Bearbeitung von Wollheim, die in Leipzig und Hamburg aufgeführt worden, an der aber als das Beste — die begleitende Musik von W. Pierson gerühmt wird, und die sich jedenfalls nicht auf dem Repertoire zu erhalten vermocht hat.

Dingelstedt führt uns seine Faustbearbeitung als Trilogie noch nicht im Original vor, sondern er entwirft vielmehr in drei, der Form wie dem Inhalte nach gleich ausgezeichneten, Vorlesungen ein Bild dieser Bearbeitung in klaren Umrissen. Otto Devrient dagegen giebt uns gleich den ganzen fertigen „Faust" als ein Mysterium in zwei Tagewerken. Wenn uns trotzdem und trotz der bereits erprobten Bühnenfähigkeit des Devrient'schen Mysteriums der „Faust" Dingelstedt's weitaus dramatischer, bedeutender und — hoffnungsvoller erscheint, obwohl wir von ihm nur die Contouren kennen, so spricht das von selbst für die dramaturgische Studie des geistvollen Burgtheaterleiters. Devrient ist nur Regisseur, allenfalls noch Historiker von des Vaters Gnaden, Dingelstedt aber bringt für den „Faust" das mit, was als das vornehmste Attribut

für die Ergänzung oder Bearbeitung eines Dichterwerks erscheint: er ist entschieden eine Göthe congeniale Natur! Wer dies nicht aus seinen Gedichten und sonstigen Schriften ersehen hat, der lernt es aus der vorliegenden dramaturgischen Studie, die vielleicht in populairer Form das Beste ist, was über das Faustpoem in Deutschland geschrieben worden. Aus dieser Studie, die voll Geist, Humor und Laune geschrieben, kann das Publikum die Bedeutung des Drama's sich vollständiger klar machen, als aus den gelehrtesten Commentaren von Hinrichs und Rönnefahrt bis Düntzer und Löper. Hat man die drei Vorträge zu Ende gelesen, so freut man sich als Theatermensch des Dramaturgen Dingelstedt, bedauert aber ebenso sehr als Literaturmensch, daß die dramaturgische Thätigkeit einen Mann vollauf in Anspruch nimmt, der berechtigt und befähigt ist, in der schönen Literatur vor Allem ein Führeramt zu übernehmen.

Otto Devrient ist bei seiner Faustbearbeitung von der übrigens nicht neuen, sondern schon von A. Ruge ausgeführten Idee geleitet worden, daß der Bearbeiter mit dem Dichter „in die Naivetät der mittelalterlichen Sage zurücktauchen müsse.“ Er überträgt das Drama auf den Boden seines Ursprungs und meint „in der Gestalt und Hülle der ihm zeitangeborenen Welt, im Style jener episch didaktischen Mysterien des

Mittelalters erfüllt und überwächst es alle Formen und Gesetze jener und unserer Tage, und wird zur allumfassenden Offenbarung des gottgeschenkten Genius der Dichtergabe."

Ich meine, daß selbst ohne jenen Styl das Faustgedicht eine allumfassende Offenbarung des gottgeschenkten Genius der Dichtergabe ist, und daß es durchaus nicht „der Hülle der ihm zeitangeborenen Welt" bedürfe, um seine Aufgabe auch für die dramatische Kunst zu erfüllen. Ich halte es vielmehr mit Dingelstedt, der das stricte Gegentheil ausspricht und der mit Recht für die Aufführung des Drama's auf der modernen Bühne vor dem modernen Theaterpublikum alle Mittel der modernen Bühnentechnik: — Balletmeister und Theatermeister, Decorationsmaler und Costümzeichner, Requisiteur und Beleuchter, den ganzen Ameisenhaufen unter dem Podium, den Bienenschwarm auf den Brettern, die bunte Schmetterlingsschaar, die auch vor dem Flug in die Soffiten nicht zurückbebt, fordert — — um das Drama angemessen darzustellen, das ja in seinem Wesen in der That über alle Zeiten erhaben ist und doch wiederum jeder Zeit ihr Spiegelbild vorhält.

„Ein Mysterium in zwei Tagewerken"! Wie unheimlich das klingt! Vor unserem Geiste taucht das Mittelalter mit seinen Kreuzzüglern und Flagellanten,

mit seinen Inquisitionen und Judenverfolgungen, Hexenverbrennungen und Ketzerprocessen auf — nein, den Nachgeschmack dieser lieblichen Zeit wollen wir auch nicht einmal im Theater genießen. Umsoweniger da uns der Concurrent — sit venia verbo — das Stück viel verständlicher und natürlicher auf seiner Bühne vorführen will. Gehen wir zum Concurrenten!

Damit soll jedoch durchaus nicht gesagt sein, daß die Bearbeitung von Otto Devrient ein werthloser Versuch sei. Im Gegentheil! Sie ist ein höchst preiswürdiges und anerkennenswerthes, ja sogar mustergültiges Unternehmen — in Einzelheiten, als Gesammtbild ziehe ich den „Faust" Dingelstedt's vor, der mir's nun einmal angethan hat. Schon die Einleitung Dingelstedt's ist viel klarer und faßlicher, wogegen die von Devrient mit schwerem historischem Geschütz auffährt.

Dingelstedt beginnt mit einer geistreichen Parallele zwischen der Prometheussage und der Faustsage, Devrient geht nach einem etwas schwulstigen Prolog sofort in medias res. Die Entwickelung der Faustsage schildern beide in der bekannten Weise, von dem ersten Faustbuche aus dem Jahre 1587 bis zu Göthe. Interessant ist bei Devrient der Nachweis, wie Göthe aus diesem Buche geschöpft habe, dessen vollständiger Titel also lautet: „Historia von Dr. Johann Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer und Schwartzkünstler, Wie

er sich gegen den Teuffel auff eine benandte Zeit verschrieben, Was er hierzwischen für seltzame Abenthewr gesehen, selbs angerichtet vnd getrieben, biß er endtlich seinen wol verdienten Lohn empfangen. Mehrertheils auß seinen eygenen hinderlassenen Schriften, allen hochtragenden, fürwitzigen, vnd Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abschewlichen Exempel, vnd trewhertziger Warnung zusammen gezogen vnd in Druck verfertiget. Jacobi IIII. Seydt Gott vnterthänig, widerstehet dem Teuffel, so fleuhet er von euch. Cum Gratia et Privilegio. Gedruckt zu Franckfurt am Mayn, durch Johann Spies. 1587." Diese erste Faustiade ist aber nicht das eigentliche Volksbuch geworden, sondern vielmehr die — von unseren Dioskuren gar nicht erwähnte — Bearbeitung von Georg Rudolf Wittmann, die im Jahre 1599 in Hamburg in drei Bänden erschien: „Wahrhaftige Historien von den grewlichen vnd abschewlichen Sünden vnd Lastern, auch von vielen wunderbarlichen vnd seltzamen Abenthewern: So D. Johannes Faustus Ein weitberuffener Schwartzkünstler und Ertzzauberer, durch seine Schwartzkunst biß an seinen erschrecklichen end hat getrieben." In dieser Bearbeitung citirt Faust „durch seine Schwartzkunst den Teuffel," dem er sich verschreibt, wogegen ihm dieser alle Naturkräfte dienstbar macht und ihm als Diener den Mephistopheles zugesellt. Faust erhält die Helena

zum Weibe und zeugt mit dieser einen Sohn, Justus Faust genannt. Schließlich wird der Papa Faust natürlich vom Teufel geholt, der das Pactum genau erfüllt.

Dies ist die Faustsage schon in ihrem ersten dramatischen Kern, den sie behalten hat trotz aller Wandlungen der Jahrhunderte als Volksbuch, wie als Puppenspiel und als Bänkelsängerlied, bis sie Göthe zum weltumfassenden Drama erweitert hat.

Die älteste dramatische Behandlung der Faustsage rührt von Christoph Marlowe her. Beide, Dingelstedt und Devrient, geben interessante Proben aus diesem englischen Faust vom Jahre 1590. Daran schließt sich bei Dingelstedt noch eine geistreiche Parallele zwischen Faust, Don Juan und Calderon's „Wunderthätigem Magus" — bei Devrient eine interessante Vergleichung des Göthe'schen Prologs mit einem der sogenannten „Jobenspiele" von Meister Hans Sachs. Dem englischen Faust folgte das Puppenspiel von Dr. Johannes Faust, das sich noch bis auf den heutigen Tag — freilich nur in den Marionettentheatern — erhalten hat. Aus diesem Puppenspiel ist das Göthe'sche Faustgedicht entstanden! Göthe selbst sagt dies ja in „Wahrheit und Dichtung." „Die Puppenspielfabel Faust's klang und summte gar vieltönig in mir wieder; auch ich hatte mich in allem Wissen umhergetrieben und war früh genug auf die Eitelkeit desselben hinge-

wiesen worden; ich hatte es auch im Leben auf allerlei Weise versucht und war immer unbefriedigter und gequälter zurückgekommen."

Daß Dingelstedt wie Devrient es verschmäht haben, auf die weitere Faustliteratur neben und nach Göthe einzugehen, ist eigentlich recht bedauernswerth. Freilich hat Albert Grün in seinem „Briefwechsel über Faust" im Allgemeinen Recht, wenn er behauptet, daß gegen das Riesenwerk alle späteren dichterischen Behandlungen der Faustsage bis auf die neueste Zeit — mit alleiniger Ausnahme vielleicht des Grabbe'schen „Don Juan und Faust" — „wie fratzenhafte Zwerge aussehen" — aber trotzdem wäre es schon im literarhistorischen und kritischen Interesse gerathen gewesen, diese „Zwerge" mit in den Kreis der Betrachtung zu ziehen, zumal da ja unter diesen „Zwergen" auch — Lessing, Lenau und noch andere nicht ganz unbedeutende Dichter sich befinden.

Kaum mehr als ein chronologisches Interesse beanspruche ich für die nachfolgende Zusammenstellung der Faustpoeten nach Göthe. Da sind zunächst zu nennen Lessing, Lenz, Chamisso mit Faustfragmenten, Maler Müller, Klinger und Klingemann mit „Faustdichtungen" aus der Zeit des Sturm's und Drang's in der deutschen Literatur. Haben diese Sechs zum Mindesten noch ein poetisches Interesse trotz aller

Ungeheuerlichkeiten in der Erfindung und Ausführung, so fehlt auch dieses gänzlich den Fäusten von F. Schink, L. Schöne, Julius v. Voß, J. D. Hoffmann. „Faustische Scenen“ schrieb Gustav Pfitzer, einen jungdeutschen „Faust“ Braun von Braunthal, ein vierbändiges Faustepos Ferdinand Stolte, ein „Geistlichnachspiel zu Göthe's Faust“ Karl Rosenkranz, einen „Faust, der wunderthätige Magus des Nordens“ Karl v. Holtei, einen „Faust im Gewande der Zeit“ Harro Harring. Außerdem haben sich L. Bechstein, J. M. Kamarak, G. v. Soden, Bankowitz, N. Voigt, J. C. Bernhard, Seyboldt, Gerle, Solitair, Czilsky und noch viele Andere mit ihren Fäusten an der Dramatisirung der Sage betheiligt. Das bizarrste aller Faustpoeme ist aber fraglos der „Faust“ von Marlow — der Name ist wahrscheinlich dem des Engländers Marlowe nachgebildet.

Auch auf die Fausterklärer hätten Beide — Dingelstedt und Devrient — näher eingehen sollen. Bei Dingelstedt wären namentlich die satyrischen Streiflichter interessant gewesen, die da auf die deutsche Professoren- und Commentatorenweisheit gefallen wären, welche schon von „Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinsky“ in seinem „treu im Geiste des zweiten Theil des Göthe'schen Faust gedichteten Faust,

der Tragödie dritter Theil" gebührend verspottet worden ist. Die bekanntesten Erklärer des „Faust" sind Weiße, Hinrichs, Rönnefahrt, H. Düntzer, K. Rosenkranz, M. Carriére, Saupe, die bedeutendsten Vischer und Löper.

Und trotz alledem und alledem fehlt es an einer guten Erklärung des Göthe'schen Faust. Dingelstedt hat Recht, wenn er klagt: „Prachtausgaben in allen Formaten, illustrirt von ersten Zeichnern der Gegenwart, deutsche, englische, französische, russische; aber keine Volksausgabe mit kurzen erläuternden Noten unter dem Text, ohne welche der zweite Theil schlechterdings unverständlich, sogar unlesbar bleibt. Philosophische Streitschriften für und wider aus allen Richtungen; jedoch keine reine und volle ästhetische Würdigung des ganzen Werkes."

Eine solche ist aber unter allen Umständen nothwendig, um das Verständniß für die Bühnenaufführung vorzubereiten. Denn daß dieses vorhanden sei, ist eine Illusion, der sich kein Verständiger hingeben wird, und daß die vorhandenen Faustkommentare diese Lücke ausfüllen könnten, wird nicht einmal ein Unverständiger glauben, der einen Blick in diese gelehrten Werke gewagt hat, die noch mehr „hineingeheimnißt" haben, als Göthe, und die „frisch und munter," statt das

Drama auszulegen, demselben alles Mögliche und Unmögliche unterlegen.

Soll sich ja gegenwärtig einer dieser gelehrten Herren mit der großen Frage beschäftigen, ob Göthe im Jahre 1827, als das Bruchstück „Helena, classisch-romantische Phantasmagorie“ erschien, eine wollene oder eine Flanelljacke getragen und welchen Einfluß diese Bekleidung auf das Drama gehabt haben mag; während ein Anderer eine umfangreiche Monographie über die Chronologie der Gretchenepisode zu veröffentlichen gedenkt, von der Gartenscene bis zu Gretchen's Conception!

Nach Maßgabe ihres Zweckes und Raumes versuchen nun Dingelstedt wie Devrient eine Schilderung des Göthe'schen „Faust“ vom Anfang bis zum seligen Ende zu geben. Und es bedarf wohl kaum noch besonderer Erwähnung, daß hier Dingelstedt den — Conkurrenten um Riesenlänge überragt durch die elegante Diction und die geistsprühende Charakteristik seines Vortrags, dessen Zweck es ist, „die dreifache Ueberzeugung zu erlangen: erstens, daß der ganze Faust nothwendig ist, um die Idee des Werkes und die Intention des Verfassers zu decken; zweitens, daß erster Theil und zweiter Theil innerlich und äußerlich zusammenhängen, zusammengehören, wie sie denn von vornherein zusammen gedacht und nur vereinzelt, stück-

und ruckweise, gemacht worden sind; drittens, daß Faust ein dramatisches Gedicht ist, zwar eines in der breitesten und lockersten Form, allein immerhin kein todtgeborenes Buchdrama, sondern ein lebensfähiges Bühnenstück, welches das Theater sich anzueignen das Recht und die Macht hat, sogar in höherem Sinne die verfluchte Pflicht und Schuldigkeit."

Selbstverständlich ist das „Zweitens" hier von besonderer Wichtigkeit, da einzig und allein davon das „Drittens" abhängt. Und der Beweis für die zweite Behauptung gelingt Dingelstedt wie Devrient, wie er Jedem gelingen muß, der in den Geist des Werkes tiefer eingedrungen ist, Dingelstedt natürlich nur in glänzenderer Weise, durch die er das Wort des derben Zelter zu Schanden macht, der an Göthe schrieb: „Eigentlich verstehen wir Alle Deinen Faust recht gut... Nimmt sich's aber Einer heraus, zu sagen, wie er dazu gekommen ist, so entsteht das dümmste Zeug."

Dem ersten Theil mußte, sollte er nicht eine Ironie auf das menschliche Selbstbewußtsein und die Manneswürde bleiben, der zweite Theil folgen, das Bild des Friedens und der Ruhe dem Bilde des Suchens und Ringens, dem „Klopfet an" das „Wird Euch aufgethan." Und dieser zweite Faust trägt, wie Rosenkranz von der modernen Dichtung überhaupt bemerkt, „das Banner des Friedens, aber nicht eines nur bewaffneten

oder gar faulen Friedens stumpfer Ruhe und genußsüchtigen Hinlebens, sondern das Banner des Friedens, der aus der unermüdlichen Arbeit der Befreiung, aus dem fortschreitenden Triumph über alle Schwierigkeiten und Entzweiungen, als die rührige und heitere Humanität selbstbewußter Versöhnung entspringt. Die Freiheit wird Weisheit lernen und als Schönheit erscheinen."

Darin liegt der Zusammenhang des Faustgedichts und darum drängt sich als der „Weisheit letzter Schluß" die unabweisbare Nothwendigkeit auf, statt des Torso, den unser Bühnenpublikum kennt, ihm das ganze große und erhabene Meisterwerk auf den Brettern, die die Welt bedeuten, vorzuführen. Denn der zweite Theil des Faust bedeutet vor Allem die Welt, in der wir leben, und für die wir leben, das Hinanringen aus den Banden zur allgemeinen Freiheit, in deren Vollgefühl Faust „auf freiem Grund mit freiem Volke stehend" versöhnt stirbt und in deren heiligem Ahnen Faust-Göthe seine prophetische Apostrophe dem Sängernachwuchs seines Volkes scheidend zuruft:

Der ernste Styl, die hohe Kunst der Alten,
Das Urgeheimniß ewiger Gestalten,
Es ist vertraut mit Menschen und mit Göttern;
Es wird in Felsen wie in Büchern blättern.
Denn was Homer erschuf nnd Scipionen,

Wird nimmer im gelehrten Treibhaus wohnen!
Sie wollten in das Treibhaus uns verpflanzen;
Allein die deutsche Eiche wuchs zum Ganzen!
Ein Sturm des Wachsthums ist ihr angekommen,
Sie hat das Glas vom Treibhaus mitgenommen.
Nun wachs', o Eich', erwachs' zum Weltvergnügen.
Schon seh' ich neue Sonnenaare fliegen.
Und wenn sich meine grauen Wimpern schließen,
So wird sich noch ein mildes Licht ergießen,
Von dessen Widerschein von jenen Sternen
Die späten Enkel werden sehen lernen,
Um in prophetisch höheren Gesichten
Von Gott und Menschheit Höh'res zu berichten.

Nachdem Dingelstedt und Devrient den inneren Connex zwischen dem ersten und zweiten Theil des „Faust" überzeugend nachgewiesen, gehen sie beide an die Hauptarbeit, die Bühnenfähigkeit und Bühnberechtigung dieses zweiten Theils und im großen Zusammenhange des gesammten Faustgedichtes darzustellen. Devrient bedient sich dazu der Mysterienbühne, d. h. der dreitheiligen Bühne — Brücke, Loch, Zinne — wie sie im Mittelalter allgemein üblich war. Zum Theil, aber nicht durchweg, ist dieses Princip mit Glück durchgeführt und namentlich für die Gretchen-Scenen scheint es von großen Vortheil für die Versinnlichung der Handlung zu sein. Wenn aber Devrient auf diese Mysterienbühne sich gar so viel zu Gute

thut, als hätte er dieselbe erfunden und besäße vielleicht gar ein moralisches Patent auf diese Erfindung (siehe die Rückseite des Titelblattes: „der Verfasser behält sich u. s. w. u. s. w. das ausschließliche Recht vor: die Erlaubniß zur ganzen oder theilweisen Aufführung seiner Bühneneinrichtung zu ertheilen“) so muß dem gegenüber bemerkt werden, daß gewandte Regisseure längst und oft die dreitheilige Bühne angewendet haben, falls ihnen dies angemessen schien, im „Faust“ wie in anderen Stücken, und dies wohl auch in Zukunft — ohne Erlaubniß des Herrn Devrient — thun werden. Um nur ein allgemein bekanntes Beispiel anzuführen, haben die Meininger diese Dreitheilung der Bühne im letzten Akt des „Julius Caesar“ und zum Theil auch in „Was Ihr wollt“ mit großem Glücke durchgeführt, aber ohne daß es sich Herr Chronegk irgendwo vorbehalten hätte, die Erlaubniß zu einer ähnlichen Scenirung zu ertheilen.

Dingelstedt dagegen verzichtet in seinem dramaturgischen Entwurf auf diese dreitheilige Bühne und legt das Schwergewicht der Bearbeitung vielmehr in die Charakteristik der einzelnen Gestalten und in die Inscenirung des Ganzen. Da der erste Theil auch in der modernen Bühneneinrichtung als genügend bekannt vorausgesetzt werden darf, so genügt wohl ein kurzer Hinweis au die beiden Bühneneinrichtungen. Devrient

beginnt mit dem „Vorspiel auf dem Theater" und bringt den „Prolog im Himmel" ebenfalls zur Aufführung. Da man ihm nicht gestattet hat, den „Herrn" auf die Bühne zu bringen, mußte er verschiedene Aenderungen im Text dieses Prologs vornehmen, die die Bedeutung desselben merklich abschwächen. Vor Allem hätte Devrient das Wort „Gott" vermeiden müssen und ebenso die Aenderung: „Es ist gar hübsch von einem großen Herrn — so gnädig mit dem Teufel selbst zu sprechen." Sehr störend wirkt auch der eingeschobene Zwischensatz, mit dem sich der Erzengel Michael melodramatisch einführt:

„Vom Strahl des Gottesauges schweb' ich nieder;
Des Herren Stimme spricht durch meinen Mund:
Was nahst Du, Geist des Widerspruchs, Dich wieder,
Mißlaute mengend in den reinen Bund?"

Unwillkürlich fühlt man sich versucht, hier dem Bearbeiter die Worte des sterbenden Valentin zuzurufen: „Laß unsern Herr Gott aus dem Spaß!"

Die Bearbeitung des ersten Theils beschränkt sich bei Devrient vorwiegend auf Umstellungen, Kürzungen und Auslassungen, die meist recht geschickt vorgenommen sind, und deren Nothwendigkeit keiner Erklärung bedarf. Eine vorzügliche Aenderung ist die Umstellung der Scenen im vierten Akt, den Devrient nach dem ursprünglichen Plan Göthe's, die Katastrophe, welche das Elend Gretchens begründet, in die Pause zwischen dem 3. und 4. Akt zu verlegen, gleich mit der Scene „Gretchen am Spinnrad„

beginnt, welcher die Scene mit Faust und dann das Gespräch am Brunnen folgt. Die Scene „im Wald und Höhle“ zeigt hierauf den schon liebessatten Faust und schildert das verlassene Gretchen. Diese Aenderung müßte selbst Heinrich Düntzer in Entzücken versetzen.

Ein weit größeres Gewicht auf die Bearbeitung des ersten Theils legt Franz Dingelstedt, der uns das ganze Drama nun in dramaturgischer Beleuchtung mit allen Hilfsmitteln der Bühnentechnik vorführt. Wer für dieses Kunstwerk der Regie ein größeres Interesse hat, der lese die interessante Skizze in dem Buche selbst nach, da jeder Auszug nur ein unvollkommenes Bild derselben geben könnte.

Es folgt nun der zweite Theil. Hier haben sich beide Bearbeiter klar gemacht, daß, um das schöne Ganze zu erhalten, ein großer Theil des Inhalts unbarmherzig über Bord geworfen werden müsse. Ihre Bearbeitung läßt sich am besten aus folgendem Schema beurtheilen:

Göthe.

Vorspiel.

1. Akt: Faust bei Hofe.
Maskenzug.
Faust bei den Müttern.
Beschwörung der Helena.

2. Akt: Faust, Baccalaureus, Homunculus.
Classische Walpurgisnacht.

3. Akt: Helena.
Euphorion.
4. Akt: Faust. Mephisto.
Die Schlacht.
5. Akt: Faust, Mephisto, Lynceus.
Faust's Tod.
Apotheose.

Dingelstedt.

Vorspiel.

1 Akt: Faust bei Hofe.
Maskenzug.
Faust bei den Müttern und Beschwörung.
2. Akt: Classische Walpurgisnacht.
Helena.
3. Akt: Faust. Mephistopheles.
Die Schlacht.
4. Akt: Wie bei Göthe der fünfte Akt.

Devrient.

Vorspiel.

1. Akt: Faust bei Hofe.
Maskenzug.
Faust bei den Müttern.
Beschwörung der Helena.
2. Akt: Faust. Baccalaureus. Homunculus.
3. Akt; Classische Walpurgisnacht.
Helena. Euphorion.

4. Akt: Faust.
Die Schlacht.
5. Akt: Wie bei Göthe.

Selbstverständlich deutet dieses Schema nur die allgemeinen Umrisse des Scenariums an. Streichungen, Kürzungen und Aenderungen sind für jede Scene dieses zweiten Theils nothwendig und von Dingelstedt angedeutet, von Devrient zum Theil mit Geschick bereits ausgeführt.

Indeß läßt es sich nicht verkennen, daß Dingelstedt im Interesse der Deutlichkeit und des scenischen Fortganges der Handlung zu viel von der Dichtung streicht; unter seinem Rothstifte fallen Euphorion, Famulus, Homunculus, Baccalaureus und viele Andere, während Devrient zu viel von derselben stehen läßt und so das Verständniß außerordentlich erschwert.

Da Dingelstedt die Scenerie des zweiten Theils nur kurz andeutet, Devrient aber vollständig ausführt, so können wir uns nur mit der Bearbeitung des Letzteren beschäftigen. Von dieser ist das Arrangement des ersten Aktes unzweifelhaft das gelungenste. Den „Astrologen" hat Devrient mit Recht „weggeschminkt;" ebenso die meisten Personen des in einen Maskenzug verwandelten Carnevals. Auch der „Knabe Wagenlenker" hätte ohne Schaden fortbleiben können. Den zweiten Akt eröffnete Mephisto und der „greise Jüngling zum Küssen."

der Tragödie dritter Theil“ gebührend verspottet worden ist. Die bekanntesten Erklärer des „Faust“ sind Weiße, Hinrichs, Rönnefahrt, H. Düntzer, K. Rosenkranz, M. Carriére, Saupe, die bedeutendsten Vischer und Löper.

Und trotz alledem und alledem fehlt es an einer guten Erklärung des Göthe'schen Faust. Dingelstedt hat Recht, wenn er klagt: „Prachtausgaben in allen Formaten, illustrirt von ersten Zeichnern der Gegenwart, deutsche, englische, französische, russische; aber keine Volksausgabe mit kurzen erläuternden Noten unter dem Text, ohne welche der zweite Theil schlechterdings unverständlich, sogar unlesbar bleibt. Philosophische Streitschriften für und wider aus allen Richtungen; jedoch keine reine und volle ästhetische Würdigung des ganzen Werkes.“

Eine solche ist aber unter allen Umständen nothwendig, um das Verständniß für die Bühnenaufführung vorzubereiten. Denn daß dieses vorhanden sei, ist eine Illusion, der sich kein Verständiger hingeben wird, und daß die vorhandenen Faustkommentare diese Lücke ausfüllen könnten, wird nicht einmal ein Unverständiger glauben, der einen Blick in diese gelehrten Werke gewagt hat, die noch mehr „hineingeheimnißt“ haben, als Göthe, und die „frisch und munter,“ statt das

Drama auszulegen, demselben alles Mögliche und Unmögliche unterlegen.

Soll sich ja gegenwärtig einer dieser gelehrten Herren mit der großen Frage beschäftigen, ob Göthe im Jahre 1827, als das Bruchstück „Helena, classisch-romantische Phantasmagorie“ erschien, eine wollene oder eine Flanelljacke getragen und welchen Einfluß diese Bekleidung auf das Drama gehabt haben mag; während ein Anderer eine umfangreiche Monographie über die Chronologie der Gretchenepisode zu veröffentlichen gedenkt, von der Gartenscene bis zu Gretchen's Conception!

Nach Maßgabe ihres Zweckes und Raumes versuchen nun Dingelstedt wie Devrient eine Schilderung des Göthe'schen „Faust“ vom Anfang bis zum seligen Ende zu geben. Und es bedarf wohl kaum noch besonderer Erwähnung, daß hier Dingelstedt den — Concurrenten um Riesenlänge überragt durch die elegante Diction und die geistsprühende Charakteristik seines Vortrags, dessen Zweck es ist, „die dreifache Ueberzeugung zu erlangen: erstens, daß der ganze Faust nothwendig ist, um die Idee des Werkes und die Intention des Verfassers zu decken; zweitens, daß erster Theil und zweiter Theil innerlich und äußerlich zusammenhängen, zusammengehören, wie sie denn von vornherein zusammen gedacht und nur vereinzelt, stück-

und ruckweise, gemacht worden sind; drittens, daß Faust ein dramatisches Gedicht ist, zwar eines in der breitesten und lockersten Form, allein immerhin kein todtgeborenes Buchdrama, sondern ein lebensfähiges Bühnenstück, welches das Theater sich anzueignen das Recht und die Macht hat, sogar in höherem Sinne die verfluchte Pflicht und Schuldigkeit."

Selbstverständlich ist das „Zweitens" hier von besonderer Wichtigkeit, da einzig und allein davon das „Drittens" abhängt. Und der Beweis für die zweite Behauptung gelingt Dingelstedt wie Devrient, wie er Jedem gelingen muß, der in den Geist des Werkes tiefer eingedrungen ist, Dingelstedt natürlich nur in glänzenderer Weise, durch die er das Wort des derben Zelter zu Schanden macht, der an Göthe schrieb: „Eigentlich verstehen wir Alle Deinen Faust recht gut... Nimmt sich's aber Einer heraus, zu sagen, wie er dazu gekommen ist, so entsteht das dümmste Zeug."

Dem ersten Theil mußte, sollte er nicht eine Ironie auf das menschliche Selbstbewußtsein und die Manneswürde bleiben, der zweite Theil folgen, das Bild des Friedens und der Ruhe dem Bilde des Suchens und Ringens, dem „Klopfet an" das „Wird Euch aufgethan." Und dieser zweite Faust trägt, wie Rosenkranz von der modernen Dichtung überhaupt bemerkt, „das Banner des Friedens, aber nicht eines nur bewaffneten

oder gar faulen Friedens stumpfer Ruhe und genußsüchtigen Hinlebens, sondern das Banner des Friedens, der aus der unermüdlichen Arbeit der Befreiung, aus dem fortschreitenden Triumph über alle Schwierigkeiten und Entzweiungen, als die rührige und heitere Humanität selbstbewußter Versöhnung entspringt. *Die Freiheit wird Weisheit lernen und als Schönheit erscheinen.*"

Darin liegt der Zusammenhang des Faustgedichts und darum drängt sich als der „Weisheit letzter Schluß" die unabweisbare Nothwendigkeit auf, statt des Torso, den unser Bühnenpublikum kennt, ihm das ganze große und erhabene Meisterwerk auf den Brettern, die die Welt bedeuten, vorzuführen. Denn der zweite Theil des Faust bedeutet vor Allem die Welt, in der wir leben, und für die wir leben, das Hinanringen aus den Banden zur allgemeinen Freiheit, in deren Vollgefühl Faust „auf freiem Grund mit freiem Volke stehend" versöhnt stirbt und in deren heiligem Ahnen Faust-Göthe seine prophetische Apostrophe dem Sängernachwuchs seines Volkes scheidend zuruft:

Der ernste Styl, die hohe Kunst der Alten,
Das Urgeheimniß ewiger Gestalten,
Es ist vertraut mit Menschen und mit Göttern;
Es wird in Felsen wie in Büchern blättern.
Denn was Homer erschuf nnd Scipionen,

Wird nimmer im gelehrten Treibhaus wohnen!
Sie wollten in das Treibhaus uns verpflanzen;
Allein die deutsche Eiche wuchs zum Ganzen!
Ein Sturm des Wachsthums ist ihr angekommen,
Sie hat das Glas vom Treibhaus mitgenommen.
Nun wachs', o Eich', erwachs' zum Weltvergnügen.
Schon seh' ich neue Sonnenaare fliegen.
Und wenn sich meine grauen Wimpern schließen,
So wird sich noch ein mildes Licht ergießen,
Von dessen Widerschein von jenen Sternen
Die späten Enkel werden sehen lernen,
Um in prophetisch höheren Gesichten
Von Gott und Menschheit Höh'res zu berichten.

Nachdem Dingelstedt und Devrient den inneren Connex zwischen dem ersten und zweiten Theil des „Faust“ überzeugend nachgewiesen, gehen sie beide an die Hauptarbeit, die Bühnenfähigkeit und Bühnberechtigung dieses zweiten Theils und im großen Zusammenhange des gesammten Faustgedichtes darzustellen. Devrient bedient sich dazu der Mysterienbühne, d. h. der dreitheiligen Bühne — Brücke, Loch, Zinne — wie sie im Mittelalter allgemein üblich war. Zum Theil, aber nicht durchweg, ist dieses Princip mit Glück durchgeführt und namentlich für die Gretchen-Scenen scheint es von großen Vortheil für die Versinnlichung der Handlung zu sein. Wenn aber Devrient auf diese Mysterienbühne sich gar so viel zu Gute

thut, als hätte er dieselbe erfunden und besäße vielleicht gar ein moralisches Patent auf diese Erfindung (siehe die Rückseite des Titelblattes: „der Verfasser behält sich u. s. w. u. s. w. das ausschließliche Recht vor: die Erlaubniß zur ganzen oder theilweisen Aufführung seiner Bühneneinrichtung zu ertheilen“) so muß dem gegenüber bemerkt werden, daß gewandte Regisseure längst und oft die dreitheilige Bühne angewendet haben, falls ihnen dies angemessen schien, im „Faust“ wie in anderen Stücken, und dies wohl auch in Zukunft — ohne Erlaubniß des Herrn Devrient — thun werden. Um nur ein allgemein bekanntes Beispiel anzuführen, haben die Meininger diese Dreitheilung der Bühne im letzten Akt des „Julius Caesar“ und zum Theil auch in „Was Ihr wollt“ mit großem Glücke durchgeführt, aber ohne daß es sich Herr Chronegk irgendwo vorbehalten hätte, die Erlaubniß zu einer ähnlichen Scenirung zu ertheilen.

Dingelstedt dagegen verzichtet in seinem dramaturgischen Entwurf auf diese dreitheilige Bühne und legt das Schwergewicht der Bearbeitung vielmehr in die Charakteristik der einzelnen Gestalten und in die Inscenirung des Ganzen. Da der erste Theil auch in der modernen Bühneneinrichtung als genügend bekannt vorausgesetzt werden darf, so genügt wohl ein kurzer Hinweis au die beiden Bühneneinrichtungen. Devrient

beginnt mit dem „Vorspiel auf dem Theater“ und bringt den „Prolog im Himmel“ ebenfalls zur Aufführung. Da man ihm nicht gestattet hat, den „Herrn“ auf die Bühne zu bringen, mußte er verschiedene Aenderungen im Text dieses Prologs vornehmen, die die Bedeutung desselben merklich abschwächen. Vor Allem hätte Devrient das Wort „Gott“ vermeiden müssen und ebenso die Aenderung: „Es ist gar hübsch von einem großen Herrn — so gnädig mit dem Teufel selbst zu sprechen.“ Sehr störend wirkt auch der eingeschobene Zwischensatz, mit dem sich der Erzengel Michael melodramatisch einführt:

„Vom Strahl des Gottesauges schweb' ich nieder;
Des Herren Stimme spricht durch meinen Mund:
Was nahst Du, Geist des Widerspruchs, Dich wieder,
Mißlaute mengend in den reinen Bund?“

Unwillkürlich fühlt man sich versucht, hier dem Bearbeiter die Worte des sterbenden Valentin zuzurufen: „Laß unsern Herr Gott aus dem Spaß!“

Die Bearbeitung des ersten Theils beschränkt sich bei Devrient vorwiegend auf Umstellungen, Kürzungen und Auslassungen, die meist recht geschickt vorgenommen sind, und deren Nothwendigkeit keiner Erklärung bedarf. Eine vorzügliche Aenderung ist die Umstellung der Scenen im vierten Akt, den Devrient nach dem ursprünglichen Plan Göthe's, die Katastrophe, welche das Elend Gretchens begründet, in die Pause zwischen dem 3. und 4. Akt zu verlegen, gleich mit der Scene „Gretchen am Spinnrad„

beginnt, welcher die Scene mit Faust und dann das Gespräch am Brunnen folgt. Die Scene „im Wald und Höhle“ zeigt hierauf den schon liebessatten Faust und schildert das verlassene Gretchen. Diese Aenderung müßte selbst Heinrich Düntzer in Entzücken versetzen.

Ein weit größeres Gewicht auf die Bearbeitung des ersten Theils legt Franz Dingelstedt, der uns das ganze Drama nun in dramaturgischer Beleuchtung mit allen Hilfsmitteln der Bühnentechnik vorführt. Wer für dieses Kunstwerk der Regie ein größeres Interesse hat, der lese die interessante Skizze in dem Buche selbst nach, da jeder Auszug nur ein unvollkommenes Bild derselben geben könnte.

Es folgt nun der zweite Theil. Hier haben sich beide Bearbeiter klar gemacht, daß, um das schöne Ganze zu erhalten, ein großer Theil des Inhalts unbarmherzig über Bord geworfen werden müsse. Ihre Bearbeitung läßt sich am besten aus folgendem Schema beurtheilen:

Göthe.

Vorspiel.

1. Akt: Faust bei Hofe.
Maskenzug.
Faust bei den Müttern.
Beschwörung der Helena.

2. Akt: Faust, Baccalaureus, Homunculus.
Classische Walpurgisnacht.

3. Akt: Helena.
Euphorion.
4. Akt: Faust. Mephisto.
Die Schlacht.
5. Akt: Faust, Mephisto, Lynceus.
Faust's Tod.
Apotheose.

Dingelstedt.

Vorspiel.

1 Akt: Faust bei Hofe.
Maskenzug.
Faust bei den Müttern und Beschwörung.
2. Akt: Classische Walpurgisnacht.
Helena.
3. Akt: Faust. Mephistopheles.
Die Schlacht.
4. Akt: Wie bei Göthe der fünfte Akt.

Devrient.

Vorspiel.

1. Akt: Faust bei Hofe.
Maskenzug.
Faust bei den Müttern.
Beschwörung der Helena.
2. Akt: Faust. Baccalaureus. Homunculus.
3. Akt; Classische Walpurgisnacht.
Helena. Euphorion.

4. Akt: Faust.
Die Schlacht.
5. Akt: Wie bei Göthe.

Selbstverständlich deutet dieses Schema nur die allgemeinen Umrisse des Scenariums an. Streichungen, Kürzungen und Aenderungen sind für jede Scene dieses zweiten Theils nothwendig und von Dingelstedt angedeutet, von Devrient zum Theil mit Geschick bereits ausgeführt.

Indeß läßt es sich nicht verkennen, daß Dingelstedt im Interesse der Deutlichkeit und des scenischen Fortganges der Handlung zu viel von der Dichtung streicht; unter seinem Rothstifte fallen Euphorion, Famulus, Homunculus, Baccalaureus und viele Andere, während Devrient zu viel von derselben stehen läßt und so das Verständniß außerordentlich erschwert.

Da Dingelstedt die Scenerie des zweiten Theils nur kurz andeutet, Devrient aber vollständig ausführt, so können wir uns nur mit der Bearbeitung des Letzteren beschäftigen. Von dieser ist das Arrangement des ersten Aktes unzweifelhaft das gelungenste. Den „Astrologen" hat Devrient mit Recht „weggeschminkt;" ebenso die meisten Personen des in einen Maskenzug verwandelten Carnevals. Auch der „Knabe Wagenlenker" hätte ohne Schaden fortbleiben können. Den zweiten Akt eröffnete Mephisto und der „greise Jüngling zum Küssen."

— Homunculus folgt. Aber dieser Homunculus ist auf der Bühne einfach eine Unmöglichkeit.

Die classische Walpurgisnacht hat Devrient wie die romantische noch zu ausführlich gebracht, trotzdem er eigentlich nur die Sirenen und Greifen, nur Chiron und die Phorkyaden auftreten läßt. Aber trotzdem wird „allerlei gefärbten Schnitzeln symmetrisch Recht gethan," wie es in dem Gesang der Gärtnerinnen heißt.

Ziemlich praktisch ist die Zusammenstellung des dritten Helena-Aktes, der in der Devrient'schen Bearbeitung auf der Bühne, nach Berichten von Augenzeugen, eine bedeutende Wirkung hervorgebracht haben soll. Doch hätte der Rothstift noch immer einige Chöre und Dialoge streichen können.

In den vierten Akt hat Devrient nach Löper's Faustausgabe eine Scene eingefügt, die bestimmt sein soll, eine fühlbare Lücke ausfüllen: „Der Kanzler verliest eine Belehnung Faust's. Dieser kniet vor dem Kaiser und erhält von ihm den Ritterschlag." Die Scene soll die Schenkung von „des Reiches Strand" an Faust erklären — aber ich halte dieselbe weder für wichtig noch bedeutend genug, um sie in das ohnedies schon lange und die gewöhnliche Theaterzeit weit überschreitende Drama einzuschalten.

Den letzten Akt hat Devrient bis auf den Schluß im Original gelassen. Dieser Schluß scheint etwas zu

sehr auf den theatralischen Effekt berechnet zu sein. Musik, Blumen, Engel, magisches Licht, Gruppen — Alles, um die Phantasie in die höchste Aufregung zu versetzen. Und wie, wenn dem Zuschauer trotz aller dieser betäubenden Mittel die Worte Mephisto's nicht aus dem Sinne gehen:

„Was hält mich ab, das ich nicht fluchen darf?
Und wenn ich mich bethören lasse,
Wer heißt denn künftighin der Thor? -
Die Wetterbuben die ich hasse,
Sie kommen mir doch gar zu lieblich vor! —"

Vielleicht würde die Wirkung dieses Schlusses eine größere sein, wenn in der Scene die größte Einfachheit walten würde, wie sie des erhabenen und großen Gedankens würdig ist, den dieser Schluß verkündigen soll.

Im Großen und Ganzen gewinnt man aber — ungeachtet der einzelnen Ausstellungen — in der Ausführung Devrient's wie in der Skizze Dingelstedt's das durchaus einheitliche Gesammtbild eines aufführbaren Bühnendrama's, das für alle Zeit ein Festspiel der deutschen Theatergemeinde bleiben wird, auch wenn es nicht, wie Dingelstedt will, ausschließlich am 28. August und in Bayreuth, sondern an jedem deutschen Theater an zwei aufeinanderfolgenden Abenden zur Aufführung kommen sollte!

II.

Selbst auf die Gefahr hin, daß mir ein besonders strenger kritischer College das Wort des Theaterdirectors entgegenschleudert: „Auf unsern deutschen Bühnen probirt ein Jeder was er mag," wage ich doch als unmaßgebliches Pendant zu dieser Studie eine dritte Skizze einer Faustbearbeitung in den äußersten Umrissen hier anzufügen, wie sie sich mir aus eingehender Prüfung der beiden vorliegenden Arbeiten fast von selbst ergeben hat. Obwohl ich mich ebenfalls von der deutschen Unart ziemlich frei fühle, dasjenige, was Einer gut gemacht hat, besser machen zu wollen, nur um es selbst und anders zu machen, meine ich doch, daß auf diesem freien Felde harmlose Vorschläge nichts schaden können und daß schließlich, wie Dingelstedt selbst sagt, jeder ganze Faust, stamme er, woher er wolle, auf der Bühne willkommen sein wird, „vorausgesetzt, daß er ein ganzer, ein guter, ein Göthe'scher Faust ist und daß ihn das Publikum als solchen anerkennt."

Die „Trilogie" scheint mir für das Bühnendrama nicht geeignet. Ich würde die Bilogie — d. h. die Aufführung an zwei Theaterabenden vorschlagen, von denen aber jeder nicht über 4 Stunden dauern dürfte. Solange wird sich das hochverehrte Publikum schon im Theater gedulden müssen. Den ersten Theil würde

ich mit dem „Prolog im Himmel“ beginnen. Das „Vorspiel auf dem Theater“ gehört nicht auf's Theater. Es versetzt nicht in die durchaus nöthige feierliche Stimmung für den „Prolog im Himmel.“ Ebensogut könnte ja eine Dame vortreten und die „Zueignung“ deklamiren, die ebenfalls im Göthe'schen Faustbuche steht. Mit dem „Prolog im Himmel“ beginnt die Tragödie und beschließt ihren Kreislauf angemessen mit dem Nachspiel im Himmel am Ende des zweiten Theils. Für den „Herrn“ in diesem Prolog substituirt Devrient den „Erzengel Michael“, Dingelstedt den „Erdgeist.“ Ich meine daß die deutsche Polizei keine Schwierigkeiten dem Unternehmen in den Weg setzen würde, den Herren blos aus den Wolken sprechen zu lassen, ohne daß seine Erscheinung sichtbar wird. Das scheint ein angemessener Ausweg, wohl auch der einzige! Es folgt nun die Fausttragödie, wie sie auf unseren Bühnen üblich ist, natürlich ohne den gleichfalls üblichen Schlendrian in der Regie und Inscenirung, bis zum Auftreten Gretchens. Für die Bühnenbearbeitung derselben stelle ich folgende drei Postulate auf: Erstens, den ersten Theil so vollständig wie möglich aufzuführen, zweitens, weder dem ersten noch dem zweiten Theil irgend einen Vers hinzuzufügen — um auch die zartesten kritischen Seelen nicht zu verletzen — drittens, in dem zweiten Theil so viel wie möglich und noth-

wendig zu streichen, unbekümmert um jeden kritischen Protest, um denselben in seinen Hauptzügen allgemein verständlich zu machen. Für die Gretchen-Scenen würde ich — selbstredend ohne Erlaubniß Devrient's — die dreitheilige Bühne, soweit dies möglich und nöthig, für die romantische Walpurgisnacht dagegen die geniale Idee Dingelstedt's, dieselbe durch eine Wandeldekoration zu versinnlichen, annectiren. Nach Göthe's „Fragment" würde ich auch die Umstellung der Scenen im vierten Akt, (siehe oben) vornehmen, die bereits Devrient restituirt hat. Daß die herrliche Scene am Brunnen zwischen Gretchen und Lieschen nicht fehlen darf, ist selbstverständlich. Nur ein gedankenloser Regisseur konnte diese Episode von der Bühne verbannen! Auf dem Hoftheater in München kommt dieselbe stets mit Erfolg zur Aufführung. Bleibt die „romantische Walpurgisnacht" wenigstens in den allgemeinsten Umrissen, so ist damit der natürliche Uebergang zu der Kerkerscene und zu dem — trotz Adolf Stahr — wahnsinnigen Gretchen angebahnt, den die Wandeldekoration phantastisch vermittelt.

Damit schließt der erste Theil, auf der Bühne wie im Leben ein erschütterndes und ergreifendes Weltgedicht! Die deutschen Bühnen sollten es sich zur Ehrenpflicht machen, in ihrem dramatischen Festkalender einen Abend roth anzustreichen, an dem sie — min-

destens einmal im Jahre — den „Faust“ aufführen. Es ist für den Culturmenschen nun einmal ein unabweisliches Bedürfniß geworden, dieses hohe Lied des Menschenlebens mindestens einmal im Spiegel der Scene vorüberziehen zu sehen, wenn wir uns auch für das Riesenwerk im letzten Grunde als Theater das Universum, als Darsteller die gesammte Menschheit denken möchten!

Wie es heiliger Brauch ist bei den frommen Juden, in jedem Jahre einmal die Bibel in feierlicher Tempelversammlung gemeinsam zu lesen, so sollten unsere Musentempel es sich zum heiligen Brauch machen, Göthe's unvergängliches Faustgedicht, die Bibel der Menschheit, der Zukunft, dem deutschen Volke an bestimmten Abenden vorzuführen.

Dann aber natürlich das ganze Faustgedicht — nicht etwa blos die Episode aus dem Leben des Faust, die mit „Habe nun, ach!“ beginnt und mit „Gerettet“ schließt, und die ein etwas nachdenklicheres Publikum und eine strenge Kritik eigentlich gar nicht befriedigen dürfte, da ja unmöglich das titanische Ringen des Faustmenschen mit der Eroberung und Vernichtung eines kleinen naiven Mädchens abgeschlossen sein kann.

Ich lebe der festen Ueberzeugung, daß selbst unser verwöhntes Theaterpublikum nicht ohne tiefe Spannung

und Erregung von dem Schlusse der ersten dem Beginne der zweiten Aufführung entgegensehen wird. Und auch diese Ueberzeugung habe ich gewonnen, daß diese zweite Aufführung einen ebenso erhebenden und gewaltigen Eindruck hervorbringen wird, wie die erste, wenn es nur erst gelingt, den edlen Kern der Dichtung aus der Schaale der Symbole, Geheimnisse und Allegorien zu befreien.

Der zweite Theil beginnt natürlich mit dem poetischen Vorspiel und dem Monolog Faust's, der kaum noch eine besondere Verbindung mit dem ersten Theil nöthig hat. Der erste Akt ist bei Göthe selbst so bühnengerecht, daß er nur geringer Aenderungen bedarf, die sich hauptsächlich in der Scene des Maskenzugs leicht anbringen lassen. Die drei Scenen in der Galerie und in zwei Sälen lassen sich in zwei zusammenziehen, der Schluß bleibt, er ist außerordentlich dramatisch und wirkungsvoll. Die Handlung muß nun rasch fortgehen, da das Publikum höchst gespannt ist; es können deshalb von dem nächstfolgenden zweiten Akt und von der „classischen Walpurgisnacht" nur zwei Scenen übrig bleiben — der Homunculus bleibe ruhig in der Retorte — die den zweiten Akt unserer Bearbeitung eröffnen, während ihn die natürlich ebenfalls gekürzte Helenatragödie schließt, und zwar da, wo sich

der Schauplatz verwandelt und die Euphorionscene beginnt, mit der ich den dritten Akt eröffnen würde.

Der Fortgang desselben bliebe wie bei Göthe, natürlich mit Kürzungen in den Chören, die Dingelstedt richtig gesprochen und nicht gesungen haben will. Selbstverständlich muß, wie zum Ganzen, so namentlich zu diesen beiden Akten die Musik die Brücke des Verständnisses schlagen. Dingelstedt scheint mir übrigens zu weit zu gehen, wenn er auch den Euphorion streichen will. Der vierte Akt, der schwächste des Drama's ist von Devrient sehr gut bearbeitet; indeß läßt sich auch hier, allerdings nur durch vorzügliche Inscenirung, das Original im Großen und Ganzen festhalten. Die Schlacht wird am besten nicht auf der Bühne gefochten, sondern von Mephisto geschildert, so daß nur das erste Zusammentreffen Faust's mit dem Teufel im Gebirge, die Erzählung der Schlacht, die Audienz vor dem Kaiser — Faust's Belehnung mit einem Landstrich am Meere und die Conferenz des Kaisers mit dem Bischof-Kanzler übrig bleiben.

Der fünfte Akt, die Krone der Dichtung, ist so bühnengerecht wie nur irgend ein Drama und wird, angemessen aber nicht märchenhaft inscenirt, stets von großer Wirkung sein. Namentlich der Schluß, mag man auch gegen dessen katholisirende Tendenz berechtigte Einwendungen erheben. Das Katholische ist hier

das Humane, Allgemein-Menschliche und Ewig-Weibliche, das uns hinanzieht und unter dessen erhabensten Schauern die Tragödie schließt.

Wann wird ein Retter kommen diesem Werke? Diese Frage drängt sich uns natürlich am Schlusse dieser Betrachtung auf und auch die Faust-Aufführungen in Hannover beantworten sie nicht. Die Theilung des Faustgedichtes in vier Abschnitte, an vier Abenden aufgeführt, ist von jedem Standpunkte aus zu verwerfen. Vom poetischen, da sie das große Werk in ungleiche, dem Werth wie dem Wesen nach verschiedene Theile auflöst, vom praktischen, da das Interesse eines Theaterpublikums sich wohl für einen, im günstigsten Falle für zwei, nimmer aber für vier aufeinanderfolgende Abende fesseln läßt. Da drängt sich die Woge des Tages zwischen die erhabenen ehrwürdigen Gestalten der Dichtung und in der Sonne des Alltagslebens verblaßt der Mondzauber der Romantik! Auch von Hannover kommt der Retter des Faustgedichtes nicht!

Unwillkürlich richten sich wohl alle ihn erwartenden Blicke nicht etwa nach der alten Markgrafenstadt, der Metropole der Zukunftsmusik, sondern nach der Harfenstadt an der Werra, wo ein kunstbegeisterter Fürst das Ideal der deutschen Schaubühne zu erfüllen strebt. Er könnte der Retter sein des Faustdrama's

und dasselbe der modernen Bühne als ein fürstliches Angebinde schenken.

Aber wer er auch sei, dieser Retter des „Faust“ und woher er auch komme, wenn es ihm nur gelingt, das Drama vollständig bühnenfähig und verständlich zu machen, so wollen wir seinen Namen preisen neben dem besten und ihm kritische Halleluja's singen!

Franz Grillparzer.

Eine Gedächtnißrede.*)

*) Gehalten in der artistisch-literarischen Gesellschaft zu Berlin, am 10. Februar 1872.

Wenn der Genius lebend unter uns träte, dem zu Ehren wir auf den Wogen der Töne und des Gesanges zu feierlicher Stimmung erhoben wurden und aus dessen geistigem Vermächtniß wir soeben herrliche poetische Spenden empfangen haben — mit seliger Befriedigung und hehrer Verklärung würde er die Worte ausrufen:

Ich bin ein Deutscher, will ein Deutscher sein!

Er würde einsehen, daß er sein ganzes ideales Leben nicht vergeblich gelebt habe, daß seine deutschen Zeitgenossen in der Anerkennung und Verehrung seiner dichterischen Größe und Bedeutung sich schnell geeinigt haben, und daß über die Grenzpfähle der Staaten hinaus das Reich der Poesie sich erstreckt, Länder und Meere und Völker verbindend, zu einem großen gei-

stigen Universum, in dem es keinen Mainstrom, keinen norddeutschen Bund, kein Cisleithanien giebt, sondern wo die Genien der Menschheit, weß Standes und Volkes sie auch immer sein mögen, anerkannt und verehrt werden! —

Und mit dieser Einsicht, deren Mangel in das hehre Dichterleben Grillparzer's seine tiefen Schatten warf, wäre sein Leben würdig gekrönt, und beseligt würde sich sein Geist aufschwingen zu den Chören der Seligen — in lichte Höhen.

Aber wenn wir jene heilige Ahnung eines Jenseits, jenen schönen poetischen Traum einer seelischen Verbindung von Himmel und Erde, in unserer Brust empfinden, so werden wir ja auch glauben, daß der versöhnte Geist Grillparzer's aus den lichten Höhen, wo er jetzt, irdischem Wallen entrückt, weilt, in dieser Stunde auf uns herabschaut und uns umschwebt in dem Momente, wo wir sein geistiges Leben, seine poetischen Schätze und seine dichterische Bedeutung an unserer Seele vorüberziehen lassen.

Denn — daß wir es nur gleich aussprechen — Grillparzer war u n s e r, war ein Deutscher mit allen Fasern seines großen Herzens! deutsch in seinem Denken und Fühlen und deutsch in seinem Sange. Und wenn man im engeren Heimathlande des Dichters, in Oester-

reich, in den letzten Jahren, ihn mit Ostentation einen österreichischen Dichter, den Schiller Oesterreichs, genannt hat, so wollen wir das nur dem Wohlwollen und der Liebe, dem Patriotismus und der politischen Lage unserer deutschen Stammesbrüder zuschreiben und damit entschuldigen — wenn auch nicht rechtfertigen.

Denn Grillparzer war ein Dichter von Gottes Gnaden, ein Genius, der neben den beiden schützenden Genien unserer Poesie, neben Schiller und Göthe, stehen darf, ohne zu erröthen. Und der Dichter von Gottes Gnaden, der gehört nicht einem Lande und einem Staate an, der gehört der Menschheit, wie sein Gott der Gott der ganzen Menschheit ist!

Aber fragen wollen wir uns, woher jene Bezeichnung gekommen, fragen wollen wir uns, woher es ferner gekommen, daß Grillparzer — wie man uns in den letzten Wochen so übereifrig versicherte — in Norddeutschland so wenig, ja fast gar nicht gekannt sei und in der Beantwortung dieser Fragen werden wir das Leben und Schaffen Grillparzers an unserm geistigen Auge vorüberziehen sehen in seiner wahren Größe und Bedeutung.

Und da werden wir denn vorerst erkennen: Was ihn hob und was ihn hemmte, floß aus gleicher Quelle — er war ein Oesterreicher.

Nicht so sehr ein Oesterreicher in der Dichtung — als ein Oesterreicher von Geburt und im Leben!

Wenn wir den gewaltigen Zeitraum, der zwischen der Geburt Grillparzer's und seinem Tode liegt, von 1791 bis 1872, ein Jahrhundert fast, betrachten und uns die großen Umwälzungen und Veränderungen, die weltgeschichtlichen Katastrophen, die Tage des Lichts und der Siege, wie die Nächte des Drucks und der Niederlagen vergegenwärtigen, die während dieser Zeit Oesterreich bewegt haben, so werden wir darin Alles, Alles finden, was zur Beurtheilung unseres Grillparzer nothwendig ist. Und zwar umsomehr: wenn wir hierzu noch die Stammeseigenthümlichkeiten in Erwägung ziehen, die den Söhnen Oesterreichs zu eigen sind.

In den Morgen einer großen, thatenreichen Zeit fällt die Jugend Grillparzer's! Aber diese große Zeit, sie geht in ihren Folgen und in ihren geistigen Errungenschaften fast spurlos an dem Heimathlande des Dichters vorüber; er darf sie nur fühlen und ahnen, nicht aber an ihr theilnehmen und in ihr leben; denn ein schwerer despotischer Druck lastet auf Oesterreich. Aber das Rad der Zeit rollt rastlos weiter, zermalmend, was ihm sich widersetzt, und es schwinden, wenn auch in Kampf und Noth, über Blut und Leichen hinweg, die Traditionen einer düsteren, despotischen, knechtenden Herrschaft, die das schöne Land

so lange bedrückt, um Raum zu gewähren den heiteren, lebensfreudigen Anforderungen der neuen Zeit, deren Sonne schon allwärts in der Mittagshöhe strahlt, während sie hier erst aufzuleuchten beginnt.

Und diese Wandlnngen gehen an den freien Geistern jenes Landes nicht spurlos vorüber, freilich unser Grillparzer hat beim Morgengruße des freien Geistes fast ein Lebensalter schon hinter sich, voll von Mühen und Unannehmlichkeiten, von Kämpfen und Nöthen mit Pfaffen und Censoren und Despoten, daß die kühnen Schwingen des Dichteraars fast gelähmt sind und er sich kaum mehr erheben kann zu dem Sonnenglanze der neuen Aera, die nun in Oesterreich ihre frischen, ersten Blüthen treibt. Und darum, weil er aus all' den Kämpfen und Gefahren, aus den schmerzensreichen Wehen der Zeit seine Austria siegreich strahlend hervorgehen sieht, darum liebt der Dichter sein Vaterland über Alles, liebt es mit der Vollgluth eines Dichterherzens, mit der Liebe, der der geliebte Gegenstand um so theurer wird, je schmerzlicher sein Erringen, je gefahrvoller sein Besitz ist.

Vielleicht mag auch darin die Liebe so vieler großer Männer begründet sein, die frei von jedem engherzigen Lokalpatriotismus, selbst auf den Höhen der Menschheit noch eine glühende Liebe zu ihrem Heimathlande sich bewahrten, die ja doch schließlich in

jeder, noch so freien Menschenbrust ein kleines Plätzchen hat.

Aber kaum mag diese Vaterlandsliebe anderswo glühender und heißer sein, als bei den Söhnen der felix Austria. Mit der Gluth des Südens liebt der Oesterreicher sein Vaterland und schätzt es und hält es hoch selbst in den Tagen seines Falles, und nichts kann ihn mehr erregen, als wenn man diesem Vaterlande Unrecht thut. Welcher von den Söhnen Oesterreichs wird nicht innig bewegt von den Worten eines seiner treuen Dichter:

Mein Oesterreich, mein Oesterreich.
Du Land an Kraft und Ehren reich —
Wie bin ich stolz! Dein Sohn zu sein!

So hat selbst in dem geistigen Schaffen seiner Söhne Oesterreich eine treue Stätte; so verklären es seine Dichter mit dem Zauber ihrer Poesie, — und so — war Grillparzer ein Oesterreicher, so hemmten ihn aber auch die engen Fesseln der Heimath und trübten den Blick für so vieles Große und Edle außerhalb derselben, bis es dahin gekommen ist, daß die Söhne seiner Heimath in der Poesie ein eigenes Oesterreicherthum zu finden glaubten, dessen Spuren man in den Dichtungen Grillparzer's freilich fast vergeblich nachgehen möchte.

Aber dieses österreichische Bewußtsein hob auch

unsern Dichter und zwar nicht nur da, wo es mit dem deutschen Stammesbewußtsein zusammentraf, für das sein edles Herz erglühte und dem er treu blieb bis an sein Lebensende, sondern vornehmlich in seiner Eigenart als Dichter.

Denn was Grillparzer groß und was ihn würdig macht, unseren Größten angereiht zu werden, das ist vor allem seine — Poesie! Nicht der Mensch Grillparzer, ob er auch den Guten seiner Zeit genug gethan, und darum für alle Zeiten gelebt hat, der Dichter Grillparzer ist es vor Allem, dem die Huldigung der Mitwelt und jetzt auch der Nachwelt gilt.

Und zu dieser Bedeutung als Dichter haben nächst der großen Gunst der Musen zuvörderst seine österreichischen Stammeseigenthümlichkeiten ihn gehoben. Das sinnliche, gluthvolle Element im österreichischen Volkscharakter ist ein Hauptgrund des Wohllautes und der Fülle, die in der Poesie alle österreichischen Dichter charakterisiren und auszeichnen, und die ja auch die hervorragende Befähigung so vieler Oesterreicher zum musikalischen Schaffen bedingen. Freilich führt diese Fülle und dieser melodische Wohllaut gar Viele zur Ausschweifung — Grillparzer hingegen vereinigte den Adel und die Keuschheit mit der Fülle und dem Wohllaut — und ward

so einer der größten Dichter der deutschen Nation, der er ganz und voll angehört, was er noch an seinem Lebensabende — nach der schmerzlich empfundenen politischen Trennung Oesterreichs von Deutschland — in dem Epigramm ausspricht:

> **Als Deutscher ward ich geboren,**
> **Bin auch noch Einer,**
> **Und was ich Deutsches geschrieben,**
> **Das nimmt mir Keiner!**

Aber es sind noch manche andere Elemente des österreichischen Stammescharakters, die Grillparzer gehoben haben, deren Erörterung mir freilich hier nicht gegönnt ist, und von denen ich nur die gleichfalls südlichere Innigkeit und feurige Liebe erwähne, die dem greisen Dichter in den letzten Jahren Kaiser und Volk in Oesterreich entgegenbrachten, um so seinen Lebensabend noch zu schmücken. Es war ein schöner Beweis von Achtung und Werthschätzung für die Poesie und ihre Träger, den der erlauchte Fürst auf Oesterreich's Herrscherthrone in seiner Treue für Grillparzer an den Tag gelegt hat, und die ihren nachhaltigen Einfluß wohl auf die poetischen Gaben gehabt hat, die als posthume Werke nun veröffentlicht wurden. Und daß diese Treue zu jeder Zeit und in allen Wandlungen der Geschicke eine gleiche gewesen ist, das wahrt dem Kaiser, der mit dem Dichter auf der

Menschheit Höhen stand, ein ehrendes Angedenken in der Geschichte des deutschen Geisteslebens, die alle Fürstenmäcene verewigen wird, welche auf den Dornenpfad der Dichter Rosen der Liebe und Freude gestreut haben, dem Kaiser, dem wir vornehmlich die Worte Grillparzer's zurufen möchten:

In Deinem Lager ist Oesterreich,
Die Andern sind nur Splitter.

Die Treue und hingebende Liebe des Volkes war ein Abglanz seiner Fürstentreue und ihr zunächst wollen wir die beiden anfangs so seltsamen, nun aber klaren Umstände zuschreiben, daß Grillparzer ein österreichischer Dichter in der tonangebenden Residenz meistens genannt wird und daß man den Norddeutschen Unkenntniß oder gar Mangel an Verständniß seiner Dichtungen vorgeworfen hat, ein Vorwurf, der, wenn von Oesterreichern erhoben, mit jenen oben erwähnten Stammeseigenthümlichkeiten zu entschuldigen ist.

Zuvörderst wird nach all' den vorangegangenen Andeutungen zu constatiren sein, daß Grillparzer Jahrzehnte hindurch in Oesterreich fast ebenso unbekannt war als in Deutschland. Die Schuld hieran liegt in den eigenthümlichen Verhältnissen seiner Hauptthätigkeit, die allerdings in die ersten Decennien unseres Jahrhunderts fällt, so daß mit Göthe und Byron zu-

gleich, die ihn anerkannt haben, auch Grillparzer gestorben scheint, für die Literatur wenigstens abgestorben scheint, und die akademischen, schablonenmäßig arbeitenden Literarhistoriker ihn unbarmherzig rubriciren, unbekümmert um das, was er noch leistete oder zu leisten versprach. Was sollte seit dem Jahre 1840 bis vor etwa 5 oder 6 Jahren das deutsche Volk daran erinnern, daß Grillparzer überhaupt noch lebe, während allerdings in Oesterreich manche Momente eintraten, in denen der Dichter aktiv auftrat und sein Volk an sein Dasein erinnerte, wie jener große Akt, wo er vom Krankenbette hinweg sich in einer Sänfte in jene parlamentarische Versammlung tragen ließ, in der die Fesseln einer Geisteskuechtung gebrochen werden sollten, die Jahrhunderte lang die Völker drückten, um durch seine Stimme den Ausschlag zu geben.

Erst in den letzten Jahren, bei der achtzigsten Wende seines Lebens, ward dem Dichter in Fülle zu Theil, was er in der Jugend gewünscht hatte, die Liebe der Heimath, die Anerkennung der Nation, und seit dieser Zeit ist Deutschland nicht hinter Oesterreich in der Würdigung Grillparzer's zurückgeblieben, ebensowenig als in der Zeit, wo Grillparzer's Dramen zuerst in's Leben traten, die freilich den meisten jener Kritiker von heute unbekannt ist.

Denn in seinen Dramen ist Grillparzer ein Deut-

scher und wenn ihn die Poesie derselben als österreichischen Dichter erkennen läßt, so sind die Stoffe und die Formen wie die Technik und Architektonik seiner Dramen von echtdeutschem Gepräge, alle Fehler und Vorzüge des deutschen Drama's in sich vereinigend. Was sie aber durchweht und trotz aller Mängel so groß, unsterblich groß macht, das ist der Grundgedanke, der sie wie ein rother Faden durchzieht — die Liebe!

Grillparzer ist der Dichter der Liebe, die er in den verschiedenartigsten Wendungen und Gestalten an uns vorüberführt, als jenes ewige Feuer, das in der Menschheit glüht und alles Große und Edle zeitigt. In welchen Formen und Ausprägungen diese Liebe auch auftritt, ob in der Venuspriesterin Hero oder in der Königin Sappho — es ist überall dieselbe ewigwahre und unvergängliche, die auch in der Brust des Dichters glühte und in allen seinen Dichtungen lebt. Und dies auch mag vor allem die Ursache sein, daß Grillparzer nicht dem Leben seiner Zeit, sondern dem grauen Alterthume seine Gestalten entnimmt und in ihm jene mythischen Personen hervorkehrt, die ein Ewiges, Unsterbliches in sich tragen.

Schon das erste seiner Dramen, die „Ahnfrau,“ eine Schicksalstragödie, an der die Müllner'sche „Schuld“ schuld war, ist von jenem ewigen Feuer durchglüht. Ihr hat Grillparzer seine Classifizirung unter die Schick-

salsdramatiker zu danken, wie schnell er sich auch von ihren Bahnen entfernt hat. Aber mit den Worten „eine Nachahmung der „Schuld" — die Einer dem Andern nachschreibt, hat man diese „Ahnfrau" in unsern Literaturgeschichten in der Regel abgethan. Indeß mit Unrecht; die Müllner'sche „Schuld" wird längst — gesühnt sein, wenn Grillparzer's „Ahnfrau" noch zu den Frühlingsfrüchten der Poesie gehören wird, die wohl duften, aber — unreif sind. Sie reiht sich freilich an die Schicksalstragödien eng an; aber eine Nachahmung der „Schuld" kann man sie ungefähr mit demselben Rechte nennen, als man Beethoven den Nachahmer seines Musiklehrers nennen würde.

Zwischen der „Ahnfrau" und der „Sappho" lag kaum eine Zeit von zwei Jahren; geistig aber der unendliche Fortschritt einer ganz veränderten Lebensanschauung! Welch' eine gewaltige Entwicklung von der grausig barocken „Ahnfrau" zu der hellleuchtenden alten Dichterheldin „Sappho", die ihre Verirrungen durch den Tod sühnt und liebend untergeht, ein Vorwurf, wie er tragischer in neuerer Zeit kaum dargestellt worden ist. Die „Sappho" ist mit vielem Rechte ein Juwel unserer dramatischen Literatur genannt worden, und dies Drama ist ein echter Edelstein, wenngleich auch Flecken darin gezeigt werden — wie die Sonne ja deren auch hat.

An „Sappho“ reihen sich nun die antiken Gestalten der Grillparzer'schen Muse, die Trilogie „das goldene Vließ“ mit der „Medea,“ die durch große Schauspielerinnen auf der deutschen Bühne ein ewiges Heimathsrecht sich erworben hat, dann die entschieden bedeutendste Schöpfung des immer reiferen Dichters: „des Meeres und der Liebe Wellen,“ die Dramatisirung der bekannten Sage von Hero und Leander. „Wie in Romeo und Julia“ — sagt ein Beurtheiler von Grillparzer's Frauengestalten sehr schön — „aus dem Getümmel der streitenden Familien die Blüthe der Liebe in einsamer Reinheit sich erhebt, so haben wir hier eine Liebe, die aus dem Toben und Tosen des Meeres emporgetaucht, eine Liebe, die leidet, duldet, um zu lieben!“ Alle diese antiken Stoffe waren dem Bühnenpublikum der dreißiger Jahre fremde, ungekannte Erscheinungen; aber die ewig wahren, menschlich-tragischen Seelenconflikte, die Grillparzer in dieselben hineinlegte, reizten zur Bewunderung und Verehrung des Dichters, von dem schon ein moderner Dichterprophet, Lord Byron, vorhergesagt hatte: „Grillparzer, ein verteufelter Name, aber die Nachkommen werden sich an seine Aussprache gewöhnen müssen. Wer ist Er? Ich kenne ihn nicht, aber die Jahrhunderte werden ihn kennen! Grillparzer ist groß, antik — nicht so einfach wie die Alten, aber höchst einfach für einen Modernen.“

In diesen wenigen Worten liegt das ganze Geheimniß der Poesie Grillparzer's, groß, antik, einfach für einen Modernen — das sind ihre großartigen Eigenheiten, die ihr unsterbliches Bürgerrecht in unserer Poesie gewähren. —

Von den antiken Stoffen drängte die Zeit und ihre Tendenzen den Dichter zu den historischen Erinnerungen seines Vaterlandes, dem er in patriotischer Begeisterung die beiden Erzeugnisse seiner dramatischen Muse: „König Ottokar's Glück und Ende," und „Ein treuer Diener seines Herren" weihte. Sie schildern ein großes Stück österreichischer Geschichte in warmen Farben und haben natürlich selbst da, wo die „griechischen Dramen langweilig" waren, mächtig gezündet.

Es ist mir bis jetzt nicht verstattet gewesen, auf den weittragenden Einfluß hinzuweisen, den die spanische Romantik auf die Dichtungen Grillparzer's gehabt hat, ein Einfluß, dem sich der Dichter ebensowenig wie fast alle österreichischen Dramatiker entziehen konnte und dessen Spuren am deutlichsten natürlich in dem Drama: „Der Traum ein Leben" hervortreten, sowohl in der Wahl des Stoffes und des Titels, wie des echt spanischen trochäischen Versmaßes. Trotzdem ist gerade „der Traum ein Leben" eine der hervorragendsten und bühnenwirksamsten, dramatischen Schöpfungen unseres Dichters, indem darin ein reicher

Gang der Handlung mit lyrischen und rhetorischen Arabesken verziert wird, die durch poetische Innigkeit und Plastik wahrhaft bezaubern.

Aber auch selbst im Lustspiel versuchte sich der Dichter, den die Muse geweiht hatte, freilich nicht ungestraft die Mahnung übertretend, daß die tragischen Geschicke nicht leichtgeschürzte Behandlung ertragen und bittere Rache nehmen. Das Lustspiel „Weh' dem, der lügt" ward die Veranlassung, daß der Dichter den Zeitgenossen seine Schätze ganz vorenthielt und sich grollend in die Einsamkeit des Poetenstübchens zurückzog, bis die Parzen ihn auch von dieser Grille befreiten und den ohnedies morschen Lebensfaden des Dichters durchschnitten.

Aber es war eine lange Zeit, in der der Dichter mit seinem Volke grollte, und es mag mit Grillparzer damals wie mit so vielen großen Dichtern gegangen sein, daß bei Lebzeiten ihr Schaffen oft Tand und eitel scheint, während, wenn nach dem Tode der Lorbeer aus ihrem Grabhügel emporsprießt, die Nachwelt die Schuld der Zeitgenossen zu sühnen hat! —

Und es ist eine große Schuld, die wir als Zeitgenossen des Dichters zu tragen haben. Ist es doch ein Schatz von Poesie, eine Fülle dramatischer Gestalten, die allein schon Unsterblichkeit im Reiche des Geistes sichern, welche jetzt aus dem Nachlasse Grill-

parzer's an das Licht des Tages gefördert worden, nachdem den der Grabhügel deckt, der sie mit ängstlicher Fürsorge bei Lebzeiten verborgen gehalten, weil er Verkennung und Spott zu ernten fürchtete, wo er Anerkennung und Würdigung zu finden berechtigt war.

Wir lernen da zunächst Grillparzer als selbstständigen lyrischen Dichter, wie wir freilich dies früher schon in den Dramen gesehen, kennen und schätzen. Sein Antheil ist nicht die Backfischlyrik des modernen Parnasses, nicht der Kothurn der gereimten Leitartikel und Zeitungspolemik, noch die poetische Philosophirerei — was Grillparzer dichtet, das trägt den Stempel des freien und reifen Geistes und des gottbegnadeten Genius auf der Stirne als ewiges Merkmal, erkennbar und deutlich für Alle, denen die Signatur der Muse nicht fremd ist. Als Meister geradezu erscheint uns Grillparzer besonders in einer Dichtungsart, in die ihn sein abgeschlossenes Leben hineindrängte, im Epigramm, und darin mag auch nächst der unbedingten Anerkennung der Tadel seinen Grund haben, daß die Form seiner Lyrik oft eine herbe, schroffe, nicht genug harmonisch abgerundete ist, ein Tadel, der freilich den Dichter gar nicht trifft, da ja seine lyrischen Gaben, durchaus nicht für die Oeffentlichkeit bestimmt, der letzten Feile der Vollendung entbehren.

Aber die Gedankenwelt der Grillparzer'schen Ly-

rik ist eine so reiche und harmonische, daß sie, in ihrer Totalität und im Zusammenhange mit dem vielbewegten Leben des Dichters erfaßt, das Kaleidoskop einer Welt- und Lebensanschauung bietet, die unabhängig von der Laune und Mode des Tages die höchsten ethischen Ziele verfolgt und darum wahrhaft bewunderungswürdig erscheint. Gedenken wir hier, da wir von der Weltanschauung Grillparzer's sprechen, noch der prosaischen Schriften, in denen sich ein reicher und reifer Geist in unnachahmlicher Grazie und Anmuth, wie in heute ungekannter Wahrheit und Offenheit über die höchsten Fragen der Religion und Philosophie, der Poesie und Kunst, ausspricht, so haben wir schon jetzt durch diesen Nachlaß das Gesammtbild eines harmonisch in sich abgeschlossenen Dichterlebens, das die Gunst der Musen aus der rauhen irdischen Wirklichkeit in unsterbliche Verklärung geleitet hat!

„Schon jetzt," sage ich, da ich des reichen Schatzes dramatischer Schöpfungen noch nicht gedacht habe, die uns jetzt, nach den Schicksalen manches verdoppelten Horazischen Neunjahres, aus des verewigten Dichters Nachlasse geboten wurden. Der ewige Schönheitsstrahl, der aus der heiteren Welt der griechischen Antike in unsere Tage hinüberleuchtet, verklärt auch diese posthumen Schöpfungen des Dichters und gewährt

ihnen die sichere Bürgschaft unvergänglichen Bestehens.

Noch wogt der Streit der Meinungen und Parteien über die ersten wie geringsten Fragen der Kunst und der Poesie wie eine aufgeregte See hin und wieder, noch ist das Urbild des Wahren und Schönen nicht in ewiger Klarheit uns aufgegangen, daß wir ohne jeden Tadel die Werke unserer Dichterfürsten als harmonische Kunstwerke anerkennen und verehren dürften.

Aber der Erfolg, der ein Gottesurtheil und die Stimme der vorurtheilslosen und unbefangenen öffentlichen Meinung, hat auch ihnen die Palme der Dichtung zuerkannt, ob sie auch an den Mängeln leiden, welche das Gedeihen des Drama's auf deutschem Boden bis jetzt im nachtheiligen Sinne beeinflußten oder vielmehr fast gar nicht zur Reife kommen ließen, vorzüglich wohl deshalb, weil ihnen alle die großen Vorzüge echter dramatischer Entwickelung zu eigen sind, die nur zu selten sich so harmonisch in die wahrhaft künstlerische Form und in die Grazie der Darstellung fügen, wie dies bei den ersten sowohl wie bei den nachgelassenen Dramen Grillparzer's der Fall ist.

Schon das erste „der Bruderzwist im Hause Habsburg“ vereinigt in sich alle Größen und — — wenn wir aufrichtig sein wollen — alle Mängel der Schöpfungen dieses gottbegnadeten Dichters, sowohl die etwas chronikartige, ich möchte fast sagen,

epische Darstellungsweise des nicht gerade fruchtbaren historischen Stoffes, als auch die wahrhaft geniale Gliederung desselben und den feinen dramatischen Konflikt, wie die treffende Charakteristik und die schöne anmuthige Form der Verse.

Eine Perle der Grillparzer'schen Muse ist unstreitig auch das zweite seiner posthumen Dramen, das Trauerspiel „Libussa," eine phantasiereiche, groß angelegte und kunstvoll durchgeführte Schöpfung, die allen den vielen Behandlungen dieses echt poetischen Stoffes bei Weitem den Rang abläuft. Es führt uns in die romantische, im Dämmerlicht der Sage verklärte Urgeschichte des Böhmerlandes und stellt die märchenhafte, wilde Amazonenkönigin Libussa in den Vordergrund der Betrachtung, die sich hauptsächlich um die große, weltbewegende Frage von dem Berufe und Loose der Frauen dreht, eine Betrachtung, deren Gedankengänge das Grillparzer'sche Drama in scharfer, geistreicher Weise und hinreißender Kraft poetischer Begeisterung pointirt.

Nicht dasselbe kann von dem nächsten, dem Drama „die Jüdin von Toledo," behauptet werden. Ihm zumeist fehlt sichtlich die letzte Feile des Meisters und ihm sind deshalb auch die großen und seltenen Vorzüge der Grillparzer'schen Dramatik fast fremd, sowohl der echt dramatische Konflikt als die dramatisch ge-

rechte Gruppirung der Handlung wie der auftretenden Personen. Ein Liebesdrama ohne Liebesscenen ist es ohne die tragische Bedeutung geblieben, die ihm nothwendig hätte zukommen müssen, um den eigenthümlichen Gang der Handlung künstlerisch abzuschließen. Freilich, die Zeichnung der Charakter und die Formgewandtheit der Sprache erinnert immer daran, daß es ein Werk Grillparzer's sei; mag auch Homer manchmal schlafen, was thut's, wenn er so kraftgestählt, so sieggerüstet erwacht als unser Dichter in seinem nächsten, leider nur fragmentarisch gebliebenem Trauerspiele „Esther,“ mit Recht und in Wahrheit ein Kleinod unserer dramatischen Literatur genannt, das sich ebenbürtig einfügt in die größten dramatischen Schöpfungen Schiller's und Göthe's und das selbst in seiner jetzigen Form wunderbare Schönheit und poetische Grazie mit seltenem dramatischem Talent vereinigt und von Neuem uns die alte, aber ewig wahre Lehre vor Augen führt: daß alles Große und Schöne hier auf Erden nur unvollständig und vergänglich ist, so das Schaffen des Genius wie sein Erdenwallen! —

Nun denn, an uns, den Ueberlebenden liegt es, das Gleichmaß der Würdigung eines unserer größten Dichter wieder herzustellen, am Todten das zu sühnen, was wir Alle dem Lebenden verweigert, dessen Dasein — soviel die Welt davon kennt — ein einsames, selten

durch Freuden aufgehelltes war, dessen geistiges Schaffen von der „Ahnfrau" bis zu „Weh' dem, der lügt" eine fast ununterbrochene Kette von Widerwärtigkeiten, Enttäuschungen, Censurnöthen und Verdächtigungen durchzog, bis in sein Greisenalter die milde Sonne der Anerkennung noch einige goldene Strahlen sandte!

Und dennoch war Grillparzer trotz aller Leiden seines Daseins auch als Mensch der Besten und Edelsten Einer. Es wäre Frevel, ihn anders in dieser Eigenschaft zu schildern, als mit denselben Worten, die er einst als treuer Jünger der Kunst, am Grabe des Meisters Beethoven's gesprochen und die genau auf ihn selbst ihre Anwendung finden:

„Ein Künstler war er, aber auch ein Mensch. Mensch in des Wortes vollkommenster Bedeutung. Weil er von der Welt sich abschloß, nannten sie ihn feindselig und weil er der Empfindung aus dem Wege ging, gefühllos. Ach, wer sich hart weiß, der flieht nicht. Gerade das Uebermaaß der Empfindung weicht der Empfindung aus! — Wenn er die Welt floh, so war's, weil er in den Tiefen seines liebenden Gemüths keine Waffe fand, sich ihr zu widersetzen; wenn er sich den Menschen entzog, so geschah's, nachdem er ihnen Alles gegeben und nichts zurückempfangen hatte. Er blieb einsam, weil er kein Zweites fand! — Aber bis zum Tode bewahrte er ein menschliches Herz allen

Menschen; ein väterliches den Seinen, Gut und Blut aller Welt!

So war er, so starb er, so wird er leben für alle Zeiten."

Was das Leben trennt, das verbindet der Tod. Nun Grillparzer, der Dichter der deutschen Nation, uns verlassen und in den Tempel der Unsterblichkeit eingezogen ist — reichen wir unsern deutschen Brüdern in der alten Ostmark die deutsche Bruderhand und rufen ihnen zu: Brüder, Deutsche, einen neuen Nibelungenhort, ein deutsches Dichterleben haben wir bei Euch zur kühlen Erde gebettet; auf Eurer Erde ist ein gemeinsamer Schatz begraben; pflegt ihn mit deutscher Liebe und pflanzt Eichen auf sein Grab, so groß und so stark, wie seine Treue ist gewesen.

Und wenn Ihr heimgekehrt von der Grabesstätte, so laßt uns vereint in Liebe und Treue der Erinnerung an den Dichter pflegen, und in ihr ohne geographische Grenzen und politische Scheidewände sein und bleiben ein einig Volk von Brüdern von den Gestaden der Ostsee bis an die Wogen der Adria, soweit deutsche Lieder klingen und deutsche Eichen rauschen! —

Die Meininger.

Selten hat ein theatralisches Ereigniß in Deutschland — ja weit über die Grenzen Deutschlands hinaus — eine so allgemeine Aufregung, ein so allgemeines Interesse erregt, als das Ensemble-Gastspiel des Hoftheaters von Meiningen in Berlin, Wien, Breslau, Pesth, Köln, Dresden, Frankfurt a. M. und anderen Städten. Und es dürfte kaum zu bestreiten sein, daß dasselbe als das bedeutendste künstlerische Ereigniß der Gegenwart erscheint, von dem die deutsche Kunstgeschichte eine neue Aera der Schaubühne datiren wird.

Denn weit über den Kreis des Individuellen hinaus, zeigen diese Gastspiele uns die Bedeutung und Mission der Hoftheater in schönstem Lichte. Es hat eine Zeit gegeben, wo es Mode war über die Hoftheater zu spotten — ob mit Recht oder nicht, sei hier

nicht erörtert — aber diese Zeit ist jetzt wohl vorüber und die Ansicht hat sich nun geändert. Es ist allmälig klar geworden, daß namentlich die Hoftheater inmitten des allgemeinen Verfalls die einzigen Asyle der dramatischen Kunst bleiben, in die sich die Muse flüchten darf vor der Mode des Tages. „Ferrara ward durch seine Fürsten groß“ und auch die deutsche Kunst kann nur dann zur höchsten Blüthe gelangen, wenn jeder deutsche Fürst Schirmherr der Bühne wird. Und wie es einst der Ruhm der deutschen Fürsten war, so ist es nunmehr ihre Pflicht, das Theater zu fördern, — in diesem Reiche sind sie Großmächte und können es bleiben, wenn sie wollen. „Der Sänger mit dem König“ — das ist ihr hoher Beruf, ihre bedeutungsschwere Mission. Das Dichterwort gilt ihnen vor Allem:

„Ein Feldherr ohne Heer scheint mir ein Fürst,
Der die Talente nicht um sich versammelt:
Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt
Ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei?“

„Die Talente um sich versammeln“ und „die Stimme der Dichtkunst vernehmen,“ das ist es. Es genügt nicht, große Summen für die Kunst zu spenden; man muß auch ihre Wohlfahrt selbstthätig fördern, und dadurch dem Volke wie den Künstlern mit erhabenem Beispiele vorangehen. „Hauptsächlich fehlts am

Ernst von Oben, von Seite der Fürsten;" — schreibt einmal Karl Seydelmann in einem Briefe über die deutsche Bühne — „verwunderlich genug, daß sie von Jahr zu Jahr mit Seufzen große Summen für Theater geben, da Ein Wort, Ein Wink von ihnen diese Seufzer in Genuß verwandeln könnte. Ernst, nur Ernst befehle jeder Fürst und Eigner einer Bühne, oder unnachsichtige Entfernung Aller, die zum Ganzen mitzuwirken, sich zu „genial" erweisen. Intendanten, Räthe, Regisseure, alle würden dann schon wachen, schaffen, nicht mehr schlafen oder zeitverderbend tändeln."

Und dieses Ideal der Hofbühne — in Meiningen ist es verwirklicht, schöner und erhabener verwirklicht, als wir es je geahnt haben, und in erster Reihe verwirklicht durch den regierenden Herzog des Landes.

Schon seit dem Antritte seiner Regierung im Jahre 1861 wendete Herzog Georg seine unermüdliche Sorgfalt dem Theater zu. Befähigt dazu durch hohe Bildung, durch gründliches Studium der dramatischen Kunst in Deutschland, England und Frankreich, durch ein seltenes Regietalent und eine außerordentliche künstlerische Begabung im Zeichnen und Malen — wußte er das Meininger Theater in rastloser Thätigkeit auf die hohe Stufe zu bringen, auf der es gegenwärtig steht.

In dieser Thätigkeit wird der Herzog von seiner

nicht erörtert — aber diese Zeit ist jetzt wohl vorüber und die Ansicht hat sich nun geändert. Es ist allmälig klar geworden, daß namentlich die Hoftheater inmitten des allgemeinen Verfalls die einzigen Asyle der dramatischen Kunst bleiben, in die sich die Muse flüchten darf vor der Mode des Tages. „Ferrara ward durch seine Fürsten groß“ und auch die deutsche Kunst kann nur dann zur höchsten Blüthe gelangen, wenn jeder deutsche Fürst Schirmherr der Bühne wird. Und wie es einst der Ruhm der deutschen Fürsten war, so ist es nunmehr ihre Pflicht, das Theater zu fördern, — in diesem Reiche sind sie Großmächte und können es bleiben, wenn sie wollen. „Der Sänger mit dem König“ — das ist ihr hoher Beruf, ihre bedeutungsschwere Mission. Das Dichterwort gilt ihnen vor Allem:

„Ein Feldherr ohne Heer scheint mir ein Fürst,
Der die Talente nicht um sich versammelt:
Und wer der Dichtkunst Stimme nicht vernimmt
Ist ein Barbar, er sei auch, wer er sei?“

„Die Talente um sich versammeln“ und „die Stimme der Dichtkunst vernehmen,“ das ist es. Es genügt nicht, große Summen für die Kunst zu spenden; man muß auch ihre Wohlfahrt selbstthätig fördern, und dadurch dem Volke wie den Künstlern mit erhabenem Beispiele vorangehen. „Hauptsächlich fehlts am

Ernst von Oben, von Seite der Fürsten;" — schreibt einmal Karl Seydelmann in einem Briefe über die deutsche Bühne — „verwunderlich genug, daß sie von Jahr zu Jahr mit Seufzen große Summen für Theater geben, da Ein Wort, Ein Wink von ihnen diese Seufzer in Genuß verwandeln könnte. Ernst, nur Ernst befehle jeder Fürst und Eigner einer Bühne, oder unnachsichtige Entfernung Aller, die zum Ganzen mitzuwirken, sich zu „genial" erweisen. Intendanten, Räthe, Regisseure, alle würden dann schon wachen, schaffen, nicht mehr schlafen oder zeitverderbend tändeln."

Und dieses Ideal der Hofbühne — in Meiningen ist es verwirklicht, schöner und erhabener verwirklicht, als wir es je geahnt haben, und in erster Reihe verwirklicht durch den regierenden Herzog des Landes.

Schon seit dem Antritte seiner Regierung im Jahre 1861 wendete Herzog Georg seine unermüdliche Sorgfalt dem Theater zu. Befähigt dazu durch hohe Bildung, durch gründliches Studium der dramatischen Kunst in Deutschland, England und Frankreich, durch ein seltenes Regietalent und eine außerordentliche künstlerische Begabung im Zeichnen und Malen — wußte er das Meininger Theater in rastloser Thätigkeit auf die hohe Stufe zu bringen, auf der es gegenwärtig steht.

In dieser Thätigkeit wird der Herzog von seiner

Gemahlin, der Freifrau von Heldburg — einer der geistreichsten deutschen Frauen — in wirksamster Weise gestützt und gefördert. Ellen Franz war als Künstlerin bekannt und berühmt — und die Freifrau von Heldburg weiß in ihrer hohen Stellung in glänzender Weise die Erinnerungen und Erfahrungen ihrer künstlerischen Laufbahn zu verwerthen.

Und die Intentionen dieses hohen Paares führt dann mit klugem Sinn und praktischer Erfahrung Ludwig Chronegk, der gegenwärtige Direktor der Meininger Bühne, aus, ein kleiner Mann mit großer Intelligenz und erstaunlicher Arbeitskraft, der sich vom Komiker der Possenbühne zu einem der hervorragendsten Dramaturgen emporgearbeitet hat.

Das große Interesse, welches das Gastspiel der Meininger erregt hat, wird sicher einen Blick in die Arbeit dieses Kunstinstituts rechtfertigen. R. Prölß führt uns in einer interessanten Broschüre über das Meininger Hoftheater die folgenden Mittheilungen Chronegk's über die künstlerische Arbeit dieser Bühne vor:

Das Meiningen'sche Theater spielt gewöhnlich die sechs Wintermonate in Meiningen und sechs Wochen in Bad Liebenstein (15. Juli bis 1. Septbr.). Die Bildung des Repertoires ist ganz nur auf diese Zeit, und streng genommen sogar nur auf die Dauer des

Aufenthaltes in Meiningen beschränkt, weil es in Liebenstein an dem nöthigen Raume für das Studium größerer Stücke fehlt, zumal das Meiningen'sche Theater die Proben principiell nie ohne die zu den Stücken gehörigen Decorationen abhält. Was man Alles wohl zu berücksichtigen hat, um die Leistungen desselben gerecht zu beurtheilen.

An Novitäten studirt das Meininger Theater innerhalb jener Zeit durchschnittlich sechs, an älteren, vom Repertoire länger verschwundenen Stücken aber 18—20 neu ein, in welche Zahl die neuscenirten Repertoirestücke, daher auch fast alle die classischen Stücke, welche dasselbe jetzt bei seinen Gastspielen giebt, jedoch nicht mit einbegriffen sind. Vielmehr gehören jene 18—20 Stücke zum größten Theile dem leichteren Genre an, welches, wie überall, so auch in Meiningen, den Hauptbestandtheil des laufenden Repertoires bildet. Obschon auch diese Stücke auf's Sorgfältigste einstudirt werden, so bedürfen sie doch meist nur 3—5 Proben, nachdem freilich vorher (was auch von allen übrigen Stücken gilt) die kleineren Rollen von Regisseur Chronegk mit den Darstellern derselben zu Hause durchstudirt worden sind. Die größeren Frauenrollen studirt dagegen die Herzogin mit den Damen, während die größeren Rollen der Herren mit den Darstellern vom Herzog und seiner Gemahlin im Verein mit Re=

gisseur Chronegk durchgesprochen werden. Die Vorbereitungen der in hervorragender Weise ausgestatteten und scenirten Stücke, wie wir sie bei den Gastspielen sehen, erfordern durchschnittlich 10 bis 12 Proben, doch wird bisweilen ein einziger Akt durch 5 Stunden probirt. Diese Proben finden, wie schon gesagt, immer bei voller Inscene statt, um das Spiel in ein angemessenes Verhältniß zu dem malerischen Theile der Darstellung bringen und die hiermit erreichte scenische Wirkung bis ins Einzelste prüfen zu können. Nach jeder ersten Vorstellung eines solchen Stückes beginnen die Proben auf's Neue, um an der Darstellung zu bessern und zu feilen; bisweilen auch eine Rolle neu zu besetzen. Ueberhaupt hält das Theater an dem Grundsatze fest, eine Darstellung nie als etwas Vollendetes und Beschlossenes, sondern als etwas immer noch der Verbesserung Bedürftiges anzusehen, daher es jedes dieser Stücke nicht nur vor jedem neuen Gastspiele, sondern auch sonst von Zeit zu Zeit wieder durchstudirt. Es ist keine Frage, daß dies seine Darstellungen vor dem Herabgleiten zu einer mechanischen und conventionellen Darstellungsweise bewahrt, weil es die Trieb- und Spannkraft der Darsteller immer auf's Neue ins Spiel setzt.

Das Meiningen'sche Theater verfügt zur Zeit schon über ein sehr ansehnliches Repertoire von Stücken,

welche in ähnlicher Weise scenirt und durchgebildet worden sind, wie diejenigen, welche es auf seinen Gastspielen giebt. Dasselbe umfaßt nämlich alle hervorragenden Dramen Shakespeare's, Göthe's (mit Ausnahme des Faust), Schiller's, Lessing's, Kleist's, eine Anzahl Stücke von Molière, sowie verschiedene neuere Dramen, als: „den Erbförster" von Otto Ludwig, „die Bluthochzeit" von Lindner, „Sixtus" von Minding, dem Bruchstück „Esther" von Grillparzer, Ibsen's: „Kronprätendenten," Björnson's „Zwischen den Schlachten," „Hulda" und die „Sigurdtrilogie."

Aus diesen Angaben geht hervor, welchen Fleiß und welche angestrengte Thätigkeit das herzogliche Paar und der Director Chronegk anwenden, um das Meininger Theater zu einer Musterbühne zu machen. Daß das persönliche Beispiel des Fürsten mehr als Alles auf den Geist und die Disciplin der Gesellschaft wirkt, ist leicht erklärlich. Selbst ältere Mitglieder derselben haben mir wiederholt erzählt, daß dieser Eifer des Herzogs für sie etwas Berauschendes, Fortreißendes habe, daß sie nur durch dieses persönliche Beispiel eines Fürsten die Kraft gewinnen, Proben in der Dauer von 8—10 Stunden abzuhalten und mit künstlerischer Frische zu ertragen. Wer unterwürfe sich nicht gern einem Führer, der alle Mühen mit seinen Truppen theilt, ihnen Vertrauen zu seiner Leitung, Glauben an

den Erfolg seiner Sache einzuflößen versteht und für jeden Einzelnen derselben gleichmäßig Auge und Herz hat und keine Bevorzugung kennt!

Wir kommen nun zu den künstlerischen Principien des Meininger Hoftheaters und deren Durchführung in dem Repertoire dieser Bühne. Dieses Repertoire ist auch für die Gastspiele ein künstlerisch angelegtes — es beginnt mit Shakespeare und endet mit Schiller! Es ist eingerahmt von „Julius Cäsar" und „Wilhelm Tell," den bedeutendsten Vorstellungen der Meininger Hofbühne.

Und dies vor Allem muß jeder unbefangene Kunstfreund schon nach der Vorstellung von „Julius Cäsar" sagen: Das ist die Erlösung von der hohlen Unnatur, von dem sich vordrängenden Virtuosenthum, das ist die Rückkehr zur einfachen und wahren Kunst der Menschendarstellung und zum Verständniß einer dramatischen Dichtung als organischen Kunstwerkes!

Denn die dramatische Kunst bedarf wie keine andere der verschiedensten Hilfsmittel, um zur entsprechenden sinnlichen Erscheinung zu gelangen und in dem Zuschauer die nöthige Illusion hervorzurufen. Die bildenden Künste, die lyrische und epische Poesie bedürfen keiner Vermittelung; sie fordern die Betrachtung so unmittelbar heraus, wie sie der Meister geschaffen. Um aber eine dramatische Dichtung zu voller Wirkung

zu bringen, muß nicht nur jeder einzelne Darsteller den Geist seiner Rolle erfaßt haben, muß nicht nur ein harmonisches Ensemble hergestellt sein — sondern es müssen auch Decorationen, Costüme dem Geiste der Zeit, in welcher die Handlung spielt, angepaßt, und die Aufzüge, Versammlungen u. s. w. so arrangirt werden, daß wir nicht nur nicht aus der Illusion gerissen, sondern vielmehr in derselben erhalten und bestärkt werden. Jede Ausstattung, die diesen Zweck erfüllt, die das Verständniß der dramatischen Dichtung erleichtert oder fördert, ist im Geiste des Dichters und trägt zur Hebung der Kunst bei. Nur die Ausstattung, die das Werk zurückdrängt, und die statt zu dienen, zum herrschenden Element sich aufwirft, ist zu verdammen.

„Den Grund aller theatralischen Kunst“ — sagt Goethe — „wie einer jeden anderen, ist das Wahre, das Naturgemäße. Je bedeutender dieses ist, auf je höherem Punkte Dichter und Schauspieler es zu fassen vermögen, eines desto höheren Ranges wird sich die Bühne zu rühmen haben.“

Und das ist es, was das Meininger Hoftheater ziert und ihm einen ersten Rang und eine hohe Bedeutung einräumt. Die Grundprincipien dieses Kunstinstituts sind: Einheitliche Darstellung, Naturwahrheit, historische Treue und Schönheit. Die Vereinigung dieser Factoren zu einem har=

monischen Ganzen muß jedes dramatische Werk zur denkbar besten sinnlichen Erscheinung, zur höchsten Geltung bringen.

Und in dem Maße, als auf unseren deutschen Bühnen, auf denen bekanntlich Jeder, „was er mag," probirt, diese einzelnen Factoren außer Acht gelassen werden, in dem Maße, als sowohl ein entsprechendes Zusammenspiel zur Seltenheit, die Naturwahrheit der Darstellung aber ganz zur Mythe geworden ist, in demselben Maße steigt die Bedeutung des Meininger Hoftheaters, dessen Vorstellungen eine neue Aera bezeichnen in der deutschen Kunstgeschichte, die Morgenröthe des jungen Tages nach der Nacht des Verfalles und der Trümmer unseres Kunstlebens!

„Liegt die Schuld des abnehmenden Theaterbesuchs an dem Publikum?" fragte vor etwa zwanzig Jahren ein bekannter deutscher Musikschriftsteller. „Wollt Ihr Directoren verlangen, das Publikum solle sein gutes Geld Euch zutragen für die Vernachlässigung der allerersten Bedingung, unter der ein Vergnügen und ein Genuß an Euren Darstellungen möglich ist? Merkt auf, wenn Ihr unter dem Publikum der Aufführung eines klassischen Stückes beiwohnt, in welchem Volks- und Schlachtenscenen vorkommen, und fragt Euch, ob der gewöhnliche Theatergänger unserer Zeit noch so weit in der Bildung zurück ist, daß er das

oft unbegreiflich Kindische und Läppische der Darstellung durch Eure Statisten nicht einsehe? . . . . Und wenn das Publikum dann über diese abgeschmackte Theaterkinderei in helles Lachen ausbricht, aus der tragischen Stimmung gewaltsam herausgeworfen, für mehrere nachfolgende Scenen keine Empfänglichkeit mehr haben kann, durch solche Scurrilitäten zerrissene Stücke nicht mehr sehen will, so dürft Ihr über mangelnden Sinn für klassische Stücke klagen?“

Und so wie diese einzelne, erhoben sich jeder Zeit klagende Stimmen über den Verfall des deutschen Theaters. Und Alle waren darin einig, daß die Mittel zu seiner inneren Regeneration vor Allem jene Factoren seien, die jetzt das Meininger Hoftheater als Grundprincipien auf seine Fahne geschrieben hat, und durch welche es den Meisterwerken der dramatischen Dichtung neuen ungeahnten Reiz verleiht.

In erster Linie steht natürlich die einheitliche Auffassung und Darstellung des Werkes. Diese kann nur durch die Unterordnung aller einzelnen Kräfte erreicht werden, die einer Autorität, einem einzelnen Willen zu gehorchen haben. Dadurch wird „der Kräfte schön vereintes Streben“ erreicht, in welchem „Alles sich zum Ganzen webt, eins in dem andern wirkt und lebt.“ Jeder einzelne dieser Darsteller bemüht sich in pietätvollster Weise, dem Worte des Dichters zu seinem voll-

sten Rechte zu verhelfen, durch Spiel und Geberde, oft auch durch eine Nuance, die den scenischen Vorgang hebt oder ergänzt, — aber kein einziger wird es wagen, auch nur mit einem Schritt aus dem vollendeten Ensemble herauszutreten. Was Fleiß und energische Willenskraft zu schaffen im Stande sind, sieht man hier klar und deutlich. Die Meininger Schauspieler sind nicht Statisten des Regisseurs — wie man hämisch behauptet hat — im Gegentheil, jeder Statist ist hier ein Schauspieler, der mit eingreift in den Gang der Handlung, thätig, bewußt und fördernd. Dadurch macht denn auch das Werk selbst einen ganz andern Eindruck, grundverschieden von dem der abgeblaßten schablonenhaften Darstellungen classischer Stücke selbst auf den besseren deutschen Bühnen.

Diese einheitliche Auffassung und Darstellung, an der der erste Held wie der letzte Statist gleich betheiligt sind, wird nun in wirksamster Weise gefördert durch eine künstlerische Ausstattung, die durch ihre historische Treue und Schönheit Alles in den Schatten stellt, was die deutsche Bühne bis jetzt auf diesem Gebiete geleistet hat. Es ist wahr, die Idee solcher Ausstattung ist nicht neu — sie wurde zu wiederholten Malen ausgeführt, aber niemals mit der Absicht, die Naturwahrheit zu fördern, das Werk zu ergänzen, sondern meist um ihrer selbst willen. Und da mußte

sie natürlich des mächtigen Eindrucks verfehlen, den sie in den Darstellungen der Meininger in so hohem Grade hervorbringt. Die decorative Ausstattung und das Arrangement der Scenen sind hier echt künstlerisch und schmiegen sich eng an die Intentionen des Dichters an; sie blenden nie und ziehen auch nicht in einem Momente den Sinn von der Darstellung selbst ab. Sie sind wie der schöne Leib um die schöne Seele der Dichtung!

Ebenso sind die Costüme streng historisch, ohne deshalb unkleidsam zu werden, reich, aber nicht überladen. Was aber vor Allem die Bewunderung herausfordert, das sind die Massenbewegungen, die Volks- und Schlachtscenen, deren Gruppirung und Zusammenstellung das künstlerische Auge ergötzt und auch den feinsten Farbensinn befriedigt.

Das sind in Kurzem die Vorzüge, welche die Darstellungen des Meininger Hof-Theaters auszeichnen. In der Vorstellung des „Julius Cäsar“ treten sie denn auch in so eminenter Weise hervor, daß die herrliche Dichtung Shakespeare's in dieser neuen und glänzenden Gewandung eine ungleich großartigere und bedeutendere Wirkung hervorbringt, als dies je der Fall gewesen sein mochte. Shakespeare konnte sich auf seiner Bühne wohl ausschließlich an den inneren Sinn und das geistige Auge seiner Z u h ö r e r wenden, aber die

modernen Zuschauer wollen alle Mittel angewendet sehen, um eine vollständige Illusion herzustellen und den vollen Eindruck eines Kunstwerkes nach allen Richtungen zu genießen. Der Streit über das Zuviel oder Zuwenig in der Anwendung dieser Mittel ist ein müßiger — der Erfolg hat für die Meininger entschieden und schließlich leben wir nicht mehr in der Zeit der Shakespeare'schen Bretterbühne, sondern in den Tagen der Bayreuther Festspiele, wo die scenischen Effecte und sinnlichen Eindrücke der sich vor unseren Augen vollziehenden Handlung Glanz und Farbe verleihen sollen.

Die Gegner dieses Princips haben in ihren Motiven als eines der wichtigsten hervorgehoben, daß in den Darstellungen der Meininger die Individualität des einzelnen Schauspielers zurücktrete oder gar verschwinde. Ich kann auch diesen Vorwurf nicht theilen; gerade im „Julius Cäsar," wo Ausstattung und Massenwirkung am Bedeutendsten sein sollen und am Wirksamsten hervortreten, hätte dies zumeist auffallen müssen. Und doch macht jede einzelne Darstellung den Eindruck selbstständiger geistiger Arbeit, ernsten Studiums, künstlerischen Strebens. Es liegt ja auf der Hand, daß nicht jeder Einzelne ein großer Künstler, ein schauspielerisches Genie ist — aber wo sind denn überhaupt die großen Künstler, die schauspielerischen Genie's in

unsern Tagen? Sind es etwa die herumziehenden Virtuosen mit ihren drei Rollen, die Jahr aus Jahr ein immer dasselbe traurige Handwerk aus der erhabenen Kunst machen? Wenn es diese sind, die uns die Erlösung bringen sollen, dann muß ich gestehen, ist mir die verlassenste „Schmiere“ sympathischer, in der fünf mittelmäßige Schauspieler auf irgend e i n Stück gut eingeübt werden.

Der Glanzpunkt der Vorstellung des „Julius Cäsar“ liegt naturgemäß in der Forumscene des dritten Actes, in der Antonius seine berühmte Rede hält. Ich bekenne offen, noch nie einen gleichen Eindruck im Theater erlebt, noch nie eine Aufführung gesehen zu haben, die so vollständig ein künstlerisches Ganzes bildet. Der Uebergang von den Sympathien für Brutus und sein Rachewerk zu der innigsten Theilnahme für Antonius wird hier so natürlich und anschaulich dargestellt und trotz der hin- und herwogenden Menge so klar zur Anschauung gebracht, daß das Ganze wie ein harmonisch abgestimmtes großes Bild der herrlichsten Wirkungen, die die Tragödie auszuüben im Stande ist, uns anmuthet. Fast die gleiche Wirkung macht der erste Aufzug Cäsars, die Verschwörung bei Brutus, die Erscheinung des Geistes, die Zelt- und Lagerscenen des vierten und fünften Actes, deren scenische Einrichtung auch im Ganzen eine sehr praktische ist.

Im Uebrigen wird das Stück fast ganz nach dem Original mit wenigen, aber vortrefflichen scenischen nud textlichen Aenderungen zur Aufführung gebracht. Die Regie hat nämlich die 18 Scenen des Stückes auf 7 reducirt und dadurch den Totaleindruck wesentlich gefördert. Die drei Scenen des ersten Actes hat sie ebenso geschickt wie die fünf letzten Scenen des letzten Actes verbunden. Gegenüber den Verstümmelungen und Willkürlichkeiten, die sich moderne Regisseure gegenwärtig bei der Einrichtung und Aufführung älterer classischer Werke herausnehmen, ist die Pietät der Meininger Regie lobend anzuerkennen. Nur zwei Scenen werden fortgelassen, die 4. Scene des zweiten Actes zwischen Portia, Lucius und dem Wahrsager, und die 1. Scene des vierten Actes zwischen Antonius, Octavius und Lepidus. Der Wegfall der letzteren ist keine Schädigung des Werkes; dagegen habe ich die erste Scene nur ungern vermißt. Sie ist für die Charakteristik der Portia von hoher Wichtigkeit und schildert einen der anmuthigsten Züge in diesem schönen Frauenbilde, nämlich die natürliche Weiblichkeit, die sich hier mit dem idealsten sittlichen Heroismus paart, der schließlich doch den Sieg davonträgt.

* * *

Ich habe bereits in der Einleitung bemerkt, daß das Repertoire der Meininger ein planvoll angelegtes

sei. Während es in der ersten Vorstellung des „Julius Cäsar“ gilt, die Harmonie des Ganzen, das Arrangement von Volksscenen, die angemessene, historisch treue Ausstattung vorzuführen, lernen wir schon in der nächsten Aufführung ihre eigenartige Darstellungsweise kennen. Und glänzender als durch die gelehrtesten dramaturgischen Auseinandersetzungen hat das Meininger Hoftheater durch die Vorführung der nächsten beiden Stücke alle Einwürfe widerlegt, die gegen seine künstlerischen Grundprincipien erhoben wurden. Wer Augen hat, um zu sehen, und Ohren, um zu hören, und einen unbefangenen Sinn, frei von vorgefaßten Meinungen, der muß sich gestehen, daß nur auf diesem Wege das Heil der deutschen Bühne zu erreichen sei. Das Wort Conrad Eckhof's, des Vaters der deutschen Schauspielkunst: „Um die Schöpfung des Dichters in den vollen Schein der Wirklichkeit zu übersetzen, muß ihm der Mime in das Meer der verschiedensten Stimmungen und Leidenschaften nachtauchen — bis er ihn findet,“ dieses goldene Wort könnte man als Motto über alle Besprechungen des Meininger Theaters setzen. Denn selten noch hat ein Auditorium den vollen Genuß und den künstlerischen Eindruck einer Darstellung, die so die Schöpfungen der Dichter in den vollen Schein der Wirklichkeit übersetzt, in gleichem Maße wie in den Aufführungen der Meininger empfangen.

Dies gilt zunächst von der „Esther," dem herrlichen Fragment Franz Grillparzer's, einem Juwel in der Krone seiner Dichtungen. Die biblische Esther ist hier zu einer anmuthsvollen, poetischen Erscheinung umgewandelt, und auch die beiden orientalischen Tyrannen, Ahasveros und Haman, erscheinen in einem freundlicheren Lichte, als in der biblischen Darstellung. Aus dem grausamen, wollüstigen und blutdürstigen Ahasver ist ein edeldenkender, weichherziger und darum nur allen Einflüssen zugänglicher Monarch, aus dem judenfressenden, racheschnaubenden Haman ein ängstlicher, gewissenloser Leisetreter geworden. Doch treten diese wie alle anderen Personen in den Hintergrund vor Esther, dieser sinnigen Mädchenblüthe voll Duft und Keuschheit, die sich in voller Jungfräulichkeit dem hellen Sonnenstrahl reiner, inniger Liebe erschließt. Die Scene zwischen Esther und Ahasver, in der der Dichter uns diese Wandlung schildert, ist eine der schönsten und erhabensten, die die dramatische Poesie aufzuweisen hat. Wie innig und anmuthig klingt das Geständniß ihrer Liebe; sie liebt

„. . . . . . . nicht wie Gott uns liebt,
Im Ganzen, Großen, wo des Einen Nachtheil
Des Andern Vortheil wird, nein, einzeln Euch,
Nicht Willens für die Wohlfahrt einer Welt
Nur ein Atom von Eurem Sein zu geben."

Und wenn der Vorhang über das herrliche Liebesidyll sich senkt, so scheiden wir von dieser Blume des Orients mit dem tiefen Schmerze darüber, daß es dem Dichter nicht vergönnt gewesen, ihre lichtumflossene Erscheinung voll auszuführen.

Aber nur eine Darstellung, wie die der Meininger, kann von dem poetischen Duft, der diese Esther umgiebt, in uns ein Ahnen aufdämmern lassen!

* *
*

Von Grillparzer geht der Weg des Repertoires zu Molière, von den erhabensten Schauern der Tragödie zu den ausgelassensten Scherzen des Komus, von den Wundern des Orients und dem Königspalast in Susa, zu dem Krankenzimmer des Argan und der Kunststätte des Théatre français — welch' ein Weg durch die Jahrtausende, den uns die Schauspielkunst hier führt. Und welches Wagniß, eine solche Aufeinanderfolge einem modernen Theaterpublikum vorzuführen! Ein Wagniß, das allerdings nur ein Theaterensemble wie das der Meininger uns zumuthen darf. Denn während uns dasselbe in dem ersten Stücke seine Auffassung und Darstellung der Tragödie vorführt, versetzt es uns in dem zweiten: „Der eingebildete Kranke" in die heiterste Possenstimmung, in die lustigste Atmosphäre ursprünglicher Volkskomik. Nichts von den derben Zweideutigkeiten des Stückes, nichts

von dem Colorit der Darstellung, wie sie am 10. Februar 1673 im Théatre français zum ersten Male vor sich gegangen, haben die Meininger über Bord geworfen. Ihre Aufführung des „Malade imaginaire" ist ganz auf den derbkomischen Ton gestimmt, in dem das Molière'sche Lustspiel ursprünglich gegeben wurde. Nur, daß sie unbegreiflicher Weise sich den Schlußeffekt, die Doctorpromotion des Argan, entgehen lassen, die alljährlich am Todestage Molière's in Paris aufgeführt wird, und welche Paul Lindau einmal so vortrefflich geschildert hat.

Aber trotzdem ist auch der Eindruck dieser Vorstellung ein bedeutender: das Ideal der Kunst, das in jedem Einzelnen dieser Schauspieler lebt, ist dasselbe, welches Göthe seine Schauspieler in den Worten jenes bekannten Prologs aussprechen läßt:

„Keiner ist von uns, der sich vollendet,
Der sein Talent für abgeschlossen hielt';
Ja, Keiner ist, der nicht mit jedem Tage
Die Kunst mehr zu gewinnen, sich zu bilden,
Was uns're Zeit und was ihr Geist verlangt
Sich klarer zu vergegenwärtigen strebte."

Und auch dieses Wort Göthe's gilt in vollem Umfange von diesem Kunstinstitute:

„Denn hier gilt nicht, daß Einer athemlos
Dem Andern hastig vorzueilen strebt,
Um einen Kranz für sich hinwegzuhaschen.

— — — Jeder bringt
Bescheiden seine Blume, daß nur bald
Ein schöner Kranz der Kunst vollendet werde."

* * *

Zu den vornehmsten Bestrebungen des Meininger Hoftheaters gehört die Wiedereinsetzung der Dichter in ihre natürlichen Rechte, da bekanntlich die meisten unserer classischen Dramen auf der modernen Bühne nur noch in Bearbeitungen aufgeführt werden. So hoch diese Achtung vor dem Dichterwerke auch anzuschlagen ist — über ihre durchgängige Berechtigung läßt sich streiten. Und zwar gerade anläßlich der Aufführung des „Käthchens von Heilbronn," dieses Hohenliedes der deutschen Romantik, das in seiner Regellosigkeit und Voraussetzungslosigkeit nur noch im „Götz" ein ebenbürtiges Seitenstück hat. Solche Stücke aber, die entweder ohne jede Rücksicht auf die Bühne oder höchstens mit Rücksicht auf eine decorationslose Bühne componirt sind, bedürfen einer Bearbeitung. Es ändert an dieser Thatsache nichts, wenn so und so viele Bearbeiter vergeblich ihre Weisheit an dem Stücke versucht haben; endlich kommt doch mal Einer, dem es gelingt, das Werk für die moderne Bühne im eigentlichsten Sinne zu retten. Die Perle bleibt Perle und behält ihren Werth in jeder Einfassung, aber sie gewinnt und erhöht diesen Werth durch eine angemessene Einfassung.

Nun muß allerdings zugegeben werden, daß die Bearbeitung des Kleist'schen Drama's von Holbein nicht gerade eine gute genannt werden darf, da sie Vieles, was in den Organismus des Ganzen gehört, im Interesse der scenischen Aufeinanderfolge unbarmherzig gestrichen hat — aber sollte es durchaus unmöglich sein, eine neue Bearbeitung zu versuchen, die vielleicht besser gelingt, und in der jene Scenen wiederhergestellt und die Voraussetzungen der modernen Bühne doch möglichst berücksichtigt werden?

Wenn aber die Wahl frei stehen sollte zwischen dem Kleist'schen Original und der Holbein'schen Bearbeitung, so würde ich — natürlich nur in Rücksicht auf die theatralische Aufführung — der letzteren unbedingt den Vorzug geben. Literarhistorisch ist sie werthlos, eine Verballhornung, dramaturgisch aber eine Rettung zu nennen. Diese Ueberzeugung hat mir die Aufführung der Meininger beigebracht. Das aus fünf Acten bestehende Stück ist durch die Meininger Darstellung in zwölf Zwischenacte getheilt. Und da der scenische Apparat ein sehr schwieriger ist, muß die Hilfe des Zwischenvorhangs in zum Theil sehr langen Pausen in Anspruch genommen werden. Der Totaleindruck des herrlichen Volksstückes wird dadurch erheblich abgeschwächt — und es spricht in hohem Grade für die Bedeutung und künstlerische Abrundung der

Vorstellung, daß das Interesse des Publikums trotzdem die ganzen zwölf Acte hindurch ein reges, ungetheiltes bleibt.

Aber es wäre falsch, dieses Interesse der Restituirung des Originals zuzuschreiben: dieselbe gehört ausschließlich auf Rechnung der Darstellung, die in allen Theilen eine vorzügliche zu nennen ist. Bei einem Ensemble von vierzig Personen will dies nicht wenig bedeuten, und es möchte wohl kaum viele deutsche Theater geben, die sich nach dieser Richtung hin dem Meininger Hoftheater an die Seite stellen dürfen. Einzelner besserer Kräfte mag sich manche Bühne rühmen — aber ein Ensemble, in dem die ersten wie die letzten Kräfte gleichmäßig an ihren Aufgaben arbeiten und dieselben mit solcher Vollendung ausführen, dürfte im deutschen Theater-Almanach fast vergeblich gesucht werden.

So gewährt das Kleist'sche Schauspiel, das natürlich auch in Costümen und Decorationen ein Ritterschauspiel ist, den Eindruck eines deutschen dramatischen Volksmärchens voll echter Poesie und tiefer Innigkeit. „Dieses Schauspiel ist ein Edelstein" — sagt Börne mit Recht — „nicht unwerth an der Krone des britischen Dichterkönigs zu glänzen. Es ist Mark darin, Geist und Schönheit. Von der dunklen Tiefe des Gemüths bis hinauf zu jener heiteren Höhe, auf welcher die Schöpfungskraft frei und besonnen waltet, führt uns

ein lockender Weg mit abwechselndem Reize, bald zwischen blumigen Auen und besonnten Feldern, bald zwischen stürzenden Wetterbächen, erhabenen Wildnissen und Wäldern voll Sturm und Brausen. Gleich anmuthig ist Wanderung und Ziel."

Am anmuthigsten aber die süße Maid, die der Dichter mit den lieblichsten Farben geschildert, die von der Aureole seiner Poesie umglänzt, ewig im deutschen Volksherzen leben wird — das Käthchen von Heilbronn; „ein Kind recht nach der Lust Gottes, das heraufging aus den Wüsten, am stillen Feierabend meines Lebens, wie ein gerader Rauch von Myrrhen und Wachholdern. Ein Wesen von zarterer, frommerer und lieberer Art müßt ihr euch nicht denken, und kämt ihr auf Flügeln der Einbildung zu den lieben, kleinen Engeln, die mit hellen Augen aus den Wolken unter Gottes Händen und Füßen hervorgucken." So schildert sie der alte schwärmerische Theobald vor der hohen Vehme — und so ist ihre Erscheinung im Volke haften geblieben. Welche schwierige Aufgabe für die Darstellung! Und doch wiederum welche Lust, in der Darstellung eines solchen Charakters das eigene Können zu erproben!

* * *

Auf das trübsinnige Rittertrauerspiel folgt in dem

Repertoire der Meininger meist die Krone der Shakespeare'schen Lustspiele, eine Perle des britischen Volkshumors: „Was Ihr wollt," eine der reifsten und wahrscheinlich auch letzten Schöpfungen des Dichters. In der Auffassung und Darstellung der modernen Bühne macht allerdings das Stück meist gerade nicht diesen, sondern oft einen entgegengesetzten Eindruck, so daß nur plumpe Späße, derbe Püffe, verhüllte und unverhüllte Rohheiten die Zuthaten bilden, mit welchen unsere Schauspieler dem Humor Shakespeare's unter die Arme zu greifen versuchen.

Dazu kommt, daß die Form, in welcher „die zwölfte Nacht" dem modernen Theaterpublikum vorzuführen ist, noch nicht gefunden war. G. v. Putlitz hat eine der unglücklichsten Bearbeitungen des Stückes zu Wege gebracht, die wegen der Einfachheit der Scenerie auf unseren Bühnen sehr beliebt geworden, aber für höhere dramatische Zwecke durchaus unbrauchbar ist. Kürzlich ist in München wieder eine neue Einrichtung versucht worden, an der seltsamer Weise die dazu componirte Musik am Meisten gerühmt wird. Ich weiß nicht, welchen Zweck es hat, diesem Lustspiele eine Musik beizulegen; wer nicht Sinn hat für den Wohllaut und den Humor der Dichtung, der wird sie auch nicht mit Instrumentalbegleitung verstehen lernen. Die Bearbeitung, in welcher uns die Meininger das

Stück vorführen, ist nicht nur die beste unter den vorhandenen — denn das würde herzlich wenig bedeuten — sondern sie scheint auch die einzig richtige und mögliche zu sein. In dieser Bearbeitung ist der Organismus der Dichtung außerordentlich vereinfacht, der Geist derselben aber und ihre Tendenz vollständig erhalten geblieben. Es ist ein kleines Kunstwerk, das die Meininger Regie da zu Wege gebracht hat, indem sie ohne nennenswerthe Streichungen und Aenderungen das Stück vom zweiten Acte fast bis zum fünften mit einer Decoration aufführt.

Aber außer der Bearbeitung ist es auch die Darstellung, an der „Was Ihr wollt“ auf unseren Bühnen zu leiden hat. Der tiefere Sinn dieses Humors, die wirkliche und typische Bedeutung dieser Gestalten wird fast nie oder doch nur höchst selten von unseren Schauspielern zur Geltung gebracht. Weder Tobias von Rülp noch Christoph von Bleichenwang, am Allerwenigsten aber Malvolio und Feste, der liebenswürdigste und harmloseste aller Shakespearischen Narren, werden in richtiger Weise aufgefaßt und dargestellt. Der Regisseur des Meininger Hoftheaters hat das Lustspiel und seine Charaktere augenscheinlich in England studirt und seine dortigen Erfahrungen für die deutsche Darstellung verwerthet. Das ist aus jeder Scene, aus jeder Einzeldarstellung zu ersehen und zu beweisen.

In solcher Aufführung wird dem gesammten Publikum, namentlich aber dem Theil desselben, welchem der tiefere Sinn dieses Lustspiels bisher verborgen geblieben, die Bedeutung desselben klar gemacht. Und aus einer solchen Aufführung lernt es auch die Typen des altenglischen Volkslebens kennen: die Junker, Haushofmeister, Kammerkätzchen, Pagen und Narren, aus denen unsere Schauspieler entweder rohe Clowns oder moderne Possenfiguren schaffen.

Wir sind deshalb den Meiningern zu aufrichtigem Danke verpflichtet, daß sie dieses Stück gerade ihrem Gastspielrepertoire einverleibt haben. Es ist — angemessen vorgeführt — ein Triumph der Darstellung, und diesen Triumph haben die Meininger gefeiert. Da ist auch nicht ein Darsteller, dem eine unrichtige Auffassung oder eine ungenügende Repräsentation seiner Rolle nachzusagen wäre — jeder Einzelne hat seinen Part in dem komischen oder poetischen Sinne erfaßt, den ihm der Dichter zugetheilt, und so macht das Ensemble wiederum den freundlichen Eindruck einer harmonisch abgerundeten Darstellung.

Die große Wirkung, die Shakespeare mit dem Lustspiel: „Was Ihr wollt“ erreicht und wohl auch beabsichtigt hat, liegt vorzüglich in der Mischung von Scherz und Ernst, in der Verwebung von Humor und Poesie, die dasselbe auszeichnet. Auf die Scenen über-

schäumender Junkertollheit folgen die graciösen Dialoge der Liebe, der unglücklichen wie der glücklichen, bis schließlich der Dichter alle Wunden, die Amor's Pfeile angerichtet, durch die Macht der Poesie heilt, und Alles zum glücklichen Ende geführt wird. Wie schwer es ist, in der Darstellung den Intentionen des Dichters zu folgen und ohne Grenzverletzung die Linien einzuhalten, die der Dichter für den Ernst wie für den Scherz der Situationen vorgezeichnet hat, läßt sich leicht denken. Und gerade dies ist der wesentlichste Vorzug, den die Meininger Vorstellung für sich in Anspruch nehmen darf.

* * *

Es ist in dieser kritischen Studie bereits wiederholt hervorgehoben worden, daß das Repertoire der Meininger in wahrhaft genialer Steigerung mit jeder Novität immer Schöneres und Bedeutenderes bringt. Mit jeder Novität, sage ich, denn die alten, lieb- und werthgewordenen classischen Werke muthen uns wie neue Stücke in der Vorführung der Meininger an, die wir zum ersten Male sehen.

So ist auch die Aufführung von „Fiesco“ wiederum ein Triumph der künstlerischen Grundprincipien dieses Instituts, in der Darstellung sowohl wie in der Inscenirung. Sprechen wir zuerst von der Darstellung des republikanischen Trauerspiels, getreu unserem Grundprincip, daß Inscenirung und Ausstattung nur das

Blätterwerk um die Krone der Dichtung sind, welches diese verschönern aber nicht verdecken soll. Der Styl der Darstellung für die historische Tragödie ist auf unseren Bühnen ein buntes Gemisch von hohlem declamatorischem Pathos und alltäglichem Redeton geworden, von einer Einheitlichkeit ist die Rede nicht mehr. Es ist eines der größten Verdienste des Meininger Hoftheaters, daß es den traditionellen Styl, das theuerste Vermächtniß Schröder's und der Hamburger Schule, wieder zu neuer Geltung bringt, durch die Einfachheit und Natürlichkeit der Sprache, durch den von rhetorischen Uebertreibungen freien Vortrag. Die Schauspieler dieser Bühne sprechen einfach schön, aber doch voll Poesie und Empfindung. Sie versetzen dadurch das Publikum in eine neue Welt der Kunst, oder vielmehr in eine gegenwärtig nur untergegangene, und drängen durch solche Mustervorstellungen zur Nachahmung, zur Neugestaltung unseres Kunstlebens, zur Rückkehr in die Hallen des reinen Musendienstes.

Jede einzelne Vorstellung der Meininger ist ein Sieg des Fleißes und der ehrlichen künstlerischen Arbeit. Denn der tief versteckte Born der Kunst rauscht nur dem Fleiße, den keine Mühe bleicht, und nicht in heiterer Stunde werden große künstlerische Werke geboren, die hebend und bewegend in die Welt der Kunst eintreten.

Ein solch' künstlerisches Werk ist auch die Auf-

führung des „Fiesco.“ Mag im Einzelnen gegen manchen Darsteller eine berechtigte Einwendung erhoben werden, mag man mit diesem Calcagno und diesem Sacco nicht einverstanden sein, mag man fortgelassene Scenen sich wieder zurückwünschen, den Totaleindruck der Aufführung stört nichts, der ist ein mächtiger und nachhaltig fortwirkender.

Und zu diesem Totaleindruck trägt die Ausstattung des Stückes nicht wenig bei. Das werden selbst die eingefleischtesten Gegner jenes Kunstprincips zugestehen müssen. Diese prächtigen Decorationen, dieser Orangenhof vor dem Palaste Fiesco's, dieses Zimmer mit der imposanten Aussicht auf das in der Morgendämmerung vor uns sich ausbreitende Genua, auf das Meer und die Berge, die im rosigen Sonnenschein erglänzen, und endlich die Straße mit dem Thomasthore und der Fernsicht auf die Bucht — sind es nicht wahre Meisterwerke der Decorationsmalerei, die uns in die historische Illusion versetzen, welche nöthig ist, um den Geist der Tragödie zu erfassen, und mit ihren Helden zu fühlen und zu sympathisiren? Und wer wollte behaupten, daß auch nur eine dieser schönen Decorationen länger als einen Augenblick uns als selbstständiges Kunstwerk in dem Grade fesselt, daß wir über demselben die Darstellung vergessen!

Und von gleicher Pracht und historischer Treue

sind die Costüme, die Geräthe und Waffen, deren hohen Werth allein der Kunstkenner zu schätzen vermag, die uns aber nur wie natürliche und nothwendige Requisiten zu dem großen Verschwörungswerke erscheinen, das uns die Schauspieler in so ergreifender Natürlichkeit vorführen.

Auch die Einrichtung der Tragödie ist des nachdrücklichsten Lobes werth, weil sie von dem Grundgedanken getragen ist, den Dichter so vollständig wie möglich vorzuführen. Namentlich das Arrangement des fünften Actes ist so genial ausgeführt, daß es freudig von allen Bühnen nachgeahmt werden sollte. Der fünfte Act des Trauerspiels wird dadurch in eine Beleuchtung gerückt, in der uns derselbe fast fremd erscheint, die aber eine erschütternde Wirkung ausübt. Nur ungern wird dagegen die sehr wichtige erste Scene des dritten Actes vermißt, in der Verrina und Bourgoigno in furchtbarer Wildniß den Keim zu der Rachethat legen. Ebenso dürften eigentlich die Schluß-Scenen dieses Actes, die uns das Zusammentreffen der beiden mächtigen Gegner, des Fiesco und des Gianettino Doria, im Salon der Gräfin Imperiali vorführen, nicht fehlen, wohingegen andere minder wichtige Scenen und manche Dialoge und Monologe noch hätten gekürzt oder ganz fortgelassen werden können.

* * *

Nicht schwerer können die Meininger den Abschied machen, — so lautete allerorten das kritische Urtheil — als indem sie für den Schluß des Gastspiels noch eine ihrer bedeutsamsten Aufführungen, die des „Wilhelm Tell“ vorbehalten. So haben wir das große Nationaldrama noch nie über die Bühne ziehen gesehen, in seiner Totalität wie in allen Einzelheiten ein Triumph der Poesie und der dramatischen Kunst. Diesem Schweizervolke müssen sich alle Herzen, die für Freiheit schlagen, in inniger Sympathie zuwenden, diesen Männern glaubt man ihren Schmerz und ihre Liebe — hätte Börne eine solche Aufführung gesehen, er hätte nie sein vernichtendes Urtheil über „Wilhelm Tell“ ausgesprochen, hätte sie Schiller erlebt, er würde in ihr sein höchstes Ideal erfüllt gefunden haben, dem er in den Worten Ausdruck verliehen: „So gewiß sichtbare Darstellung mächtiger wirkt, als todter Buchstab und kalte Erzählung: so gewiß wirkt die Schaubühne tiefer und dauernder als Moral und Gesetze.“

Denn kaum kann die Schaubühne eine tiefere Wirkung hervorbringen, als in diesem „Tell“ die Rütliscene und die Schußscene auf das Auditorium ausüben, das in athemloser Spannung dem Vorgange lauscht, wie in den Bergen, wo die Freiheit wohnt, ein Volk den Alpdruck der Tyrannei abschüttelt, einem Vorgange, den wir schon darum so mitempfinden, weil

in trüben Tagen die leidenden Gemüther des deutschen Volkes in diesem „Wilhelm Tell“ ein Spiegelbild ihres eigenen Unglückes, ihrer eigenen Hoffnungen und Ideale und in der Dichtung das theuerste Vermächtniß ihres Schiller zu erblicken gewohnt waren.

Nur selten gelingt es der Darstellung, gerade in diesem Freiheitsliede der dramatischen Poesie eine solche Wirkung auszuüben, und zwar vornehmlich darum, weil den meisten Darstellungen die erste Bedingung dieser Wirkung: die Naturwahrheit fehlt. Diese aber übt in der Aufführung der Meininger den größten und eigentlichsten Reiz aus. Die Meininger haben mit allen schlechten Bühnen-Traditionen gebrochen; sie verzichten auf die äußeren Effecte, sie verschmähen selbst den Reiz malerischer Costüme, sie schließen sich vielmehr eng an die Dichtung an und bringen diese zur vollen Geltung.

Und noch einmal muß es wiederholt werden: Nicht das äußere Beiwerk der Inscenirung und Ausstattung ist es, das in erster Linie diesen Erfolg erringt, sondern vor Allem die Darstellung der Schauspieler, die das traditionelle Bühnenpathos verschmähen und an dessen Stelle die einfache, schlichte Sprache der Natur und des Herzens setzen. Was aber aus einem begeisterten Künstlerherzen kommt, das findet rasch seinen Weg in das Herz des begeisterten Hörers. Wer von

uns hat in Werner Stauffacher's Reden jemals den ehrlichen Freiheitskämpfer so lieb gewonnen, als da er uns so treuherzig, derb und bieder vorgeführt wurde, wie ihn sich Schiller gedacht und wie er wohl auch in den Bergen der Schweiz gelebt haben mag? Wer hat je mit dem „Tell" so innig gefühlt, so gezittert vor dem Grimm des Tyrannen, so gebebt vor verhaltener Wuth, so aufgejauchzt bei unverhofftem Glücke? Und wo hat eine Hedwig oder eine Armgart uns so an's Herz gegriffen, in ihren einfachen, aber ergreifenden und rührenden Klagen um das verlorene Glück der Familie? Oder wann hat ein Attinghausen in seiner prophetischen Vision uns so tief bewegt?

Und doch hat Mancher von uns schon größere und begnadetere Künstler in diesen Rollen gesehen aber ohne daß es diesen geglückt wäre, eine so volle und mächtige Wirkung auszuüben. Diesen Künstlern gelingt aber eine solche Wirkung nur darum, weil sie ihr Werk am Leben reifen lassen und kein höheres Ziel kennen, als die Intentionen des Dichters so treu wie möglich zur Ausführung zu bringen. Wer zum Exempel den traditionellen „Geßler" der modernen Bühne kennt, diesen unheimlichen Bühnen-Tyrannen, den unsere Charakter-Darsteller so schreckhaft und unnatürlich wie möglich aufputzen, der hat sich gewiß auch bei der vollendeten Darstellung dieses Charakters durch den Meininger

Schauspieler Teller — einen denkenden Schauspieler im edelsten Sinne des Wortes — von der Wahrheit dieser Behauptung in befriedigender Weise überzeugt.

Freilich werden diese Intentionen durch die Ausstattung in wirksamster Weise gefördert. Und dazu bietet ja „Wilhelm Tell“ reiche Gelegenheit, ohne daß auch hier nur in einem Augenblicke diese Ausstattung die Darstellung schädigte oder zurückdrängte. Sehr richtig bemerkt den Verächtern dieses Ausstattungs-Princips gegenüber, die sich gern auf Shakespeare und die altenglische Bühne berufen, Franz Dingelstedt in seinem neuesten Buche: „Man macht uns zuweilen weiß, daß reiche Ausstattung, verschwenderischer Gebrauch äußerlicher Mittel und Behelfe, scenischer Glanz und Pomp die Zeichen eines inneren Verfalls der Kunst seien. Das ist aber, mit Respect zu sagen, erlogen. Auf dem altgriechischen Theater, vor einem Publikum, welchem der gute Geschmack und harmonisches Maß angeboren waren, fuhr Agamemnon achtspännig — ich hoffe, daß es Schimmel gewesen — auf die Scene, mit einem Gefolge, das den imposantesten unserer Opern-Aufzüge nichts nachgegeben. Unter dem dritten und vierten Philipp von Spanien boten die Hoftheater der königlichen Schlösser ihren eingeladenen Gästen Schauspiele von unerhörter Pracht, in denen wirkliche Seen, Wasserfälle, Felsenstürze, Stürme und Erdbeben

dargestellt wurden: Kunststücke des Maschinisten, welche die heutigen Pariser Feerien und Londoner „Pantomimes“ beschämen. Das Theater der Shakespeare-Aera war einfach im Aeußeren, allein nichts weniger als ärmlich oder roh und auf die Sinne seiner Zuschauer ebenso speculirend, wie auf ihren poetischen Sinn.

Von der französischen Bühne reden wir gar nicht; wo Ludwig der Vierzehnte in höchsteigener Person mitspielte, verstand sich die raffinirteste Eleganz von selbst. So begegnen wir überall, wo Dichtkunst und Schauspielkunst in lebendiger Zusammenwirkung eine gewisse Stufe der Vollendung erreicht haben, auch einem in allen Aeußerlichkeiten entwickelten Theater.“

Und da in der That dieses Verhältniß das einzig sach- und naturgemäße ist, hat es die Meininger Bühne mit Recht zum Prinzip erhoben, das um so bedeutender und nachahmungswerther ist, als es alle Ausschreitungen vermeidet und die Ausstattung stets nur als den Rahmen um das Werk betrachtet. Der Kernpunkt ist und bleibt, das haben alle Aufführungen bewiesen, die Darstellung. Und wenn diese, wie im „Wilhelm Tell,“ eine harmonisch abgerundete, in einzelnen Leistungen hervorragende, in allen aber befriedigende genannt werden darf, so sind damit die höchsten und letzten Zwecke der Schauspielkunst gefördert und zum großen Theile auch erreicht.

Es ist darum nichts mehr als billig, wenn wir zum Schlusse — nachdem wir die bedeutendsten Stücke des Meininger Gastspielrepertoires Revue passiren ließen — auch der einzelnen Darsteller gedenken.

Jeder, der nur einmal unsere gefeierten Bühnengrößen gesehen und mit ihnen die Schauspieler des Meininger Hoftheaters vergleicht, wird sich — abgesehen von dem künstlerisch vollendeten Ensemble — eingestehen müssen, daß einzelne von ihnen diesen Vergleich nach jeder Richtung hin auszuhalten vermögen.

Zunächst besitzt die Meininger Hofbühne ein Männerquartett, das sich den besten ebenbürtig anreihen darf — die Schauspieler Teller, Nesper, Weilenbeck und Helmuth-Bräm.

Leopold Teller ist einer der geistvollsten und begabtesten Charakterdarsteller der deutschen Bühne. Ich habe bereits oben seine Auffassung des „Geßler" erwähnt — aber auch seine Darstellung des „Muley Hassan" im „Fiesco" ist eine nahezu vollendete, auf die wir mit vollem Rechte die Worte Rötscher's in seiner Charakteristik des Mohren anwenden können: „Diabolischer Spott, Frechheit, Naivität im Ausdruck der Nichtswürdigkeit, rastlose Beweglichkeit, Unruhe und Hast durchdrängen sich in so wunderbarer Weise in dieser Schöpfung, daß wir in jedem Augenblick das

ganze volle Geschöpf vor Augen hatten, in welchem das afrikanische Blut siedete und tobte."

Meisterstücke einer scharf ausgeprägten Charakterschilderung sind auch sein „Haman" in „Esther," sein melancholischer „Cassius" im „Julius Cäsar" und vor Allem sein „Narr" in „Was Ihr wollt." Teller ist eben „klug genug, den Narr'n zu spielen" und „das geschickt thun, fordert" — wie Shakespeare selbst sagt — „einigen Witz," über den dieser Künstler freilich in reichem Maße verfügt.

Neben Teller ist Josef Nesper, der Held und Liebhaber der Bühne, mit Auszeichnung zu nennen. Eine hohe stattliche Erscheinung, ein sonores und sympathisches Organ und eine liebenswürdige Darstellungsmanier berechtigen ihn zu dieser Stellung. Von besonderer Bedeutung ist er als „Graf Wetter von Strahl" im „Käthchen von Heilbronn," als „Fiesco," als „Ahasver" und als „Marc Anton."

Der interessanteste Darsteller der Meininger Gesellschaft ist unstreitig Josef Weilenbeck, und zwar zunächst durch das tragische Geschick, welches ihn mitten in seiner aufsteigenden Künstlerlaufbahn getroffen; ihm ist die köstlichste Himmelsgabe, das Licht des Auges, geraubt worden. Aber er ist ungebeugt geblieben, er schafft mit unverändertem Fleiße fort und fort; seine Darstellungen des „Argan," des „Andreas Doria,"

des „Kaiser“ im „Käthchen“ lassen auch jetzt den denkenden und hochbegabten Künstler erkennen, als welchen wir Weilenbeck stets geschätzt haben, der im Kampfe mit den Mächten der Nacht Sieger geblieben ist.

Eine außerordentlich sympathische Künstlernatur ist der Heldenvater des Meininger Ensembles, Helmuth-Bräm, ehedem ein begabter Sänger, jetzt mit allem Eifer schauspielerischen Aufgaben obliegend, die er stets mit Geschick und Fleiß zu lösen versteht. Davon legen sein „Stauffacher“ in erster Reihe, dann aber auch sein „Junker Tobias von Rülp,“ ein zweiter Falstaff, beredtes Zeugniß ab.

Der Director des Theaters, Ludwig Chronegk, tritt selten und meist nur noch in einer Rolle als Darsteller auf — und zwar in der des Junkers „Christoph von Bleichenwang,“ den er mit köstlichem Humor repräsentirt. Nach dieser einen Rolle ist es nur zu bedauern, daß die Aufgaben der Regie einen so begabten Darsteller am öfteren Auftreten verhindern.

Wenn wir die Meininger Künstlerinnen ihren männlichen Collegen folgen lassen, so geschieht dies nicht etwa aus Mangel an Galanterie, sondern einfach aus dem Grunde, weil die Letzteren wirklich bedeutender sind. Und in Sachen der Kunst hört natürlich jede Galanterie auf — im Uebrigen darf die

Thatsache um so weniger befremden, als sie durch die ganze Theatergeschichte nur zu oft constatirt wird.

Aber trotzdem befindet sich auch unter den Meininger Damen manches bedeutende Talent, welches mit den großen Virtuosinnen der deutschen Bühne muthig in die Concurrenz treten darf. Ein solches Talent ist vor Allem Marie v. Moser-Sperner, die leider in letzter Zeit aus dem Verbande des Hoftheaters geschieden ist. Ein Theaterabend des Gastspielrepertoires der Meininger gestaltet sich zu einem wahren Triumph für diese Schauspielerin, die die poetische „Esther" in dem Grillparzer'schen Fragment und unmittelbar darauf die derbe „Toinette" in der Posse Molière's: „Der eingebildete Kranke" mit einer solchen Virtuosität spielte, so daß, wäre es nicht auf dem Theaterzettel gedruckt zu lesen, nicht Viele geglaubt hätten, daß diese zarte Jungfrau und jene derbe Dienstmagd eine und dieselbe Person sei. Voll übermüthigem Humor ist auch die Künstlerin als „Maria" in „Was Ihr wollt."

Eine wahrhaft herzgewinnende Erscheinung ist Alwine Pauli, das geborene „Käthchen," welche Rolle die junge Dame mit seltener Natürlichkeit und treuherziger Einfachheit spielt. Allen Gestaltungen dieser Künstlerin wohnt Keuschheit und Poesie inne, so daß sie sofort die Herzen im Sturme erobert.

Außer den beiden Genannten sind auch noch Frau Berg, die Darstellerin der „Katharina v. Medici" in Albert Lindner's „Bluthochzeit" und Frl. Habelmann mit Auszeichnung zu nennen — die letztere namentlich als „Gräfin Imperiali" im „Fiesco."

Nach Maßgabe ihrer Kräfte vervollständigen neben diesen hervorragenden Künstlern noch die Herren Richard, Rinald, Prasch, Hassel, Görner Heine, Pückert, Godeck, Stoppenhagen, Raupp, Denkhausen, sowie die Damen Baumgartner, Karras, Schmidt und Ernst das vorzügliche Meininger Ensemble.

Angesichts solcher allgemein anerkannter Künstler kann blos eine böswillige Kritik, die ihre Stärke einzig nur darin sucht, dem Urtheil Aller ihr einzelnes gegenüberzustellen, die künstlerischen Kräfte des Meininger Hoftheaters gegenüber der glänzenden und historisch treuen Ausstattung zurücksetzen. Und nicht minder boshaft oder feindselig ist es, diese Ausstattung so in den Vordergrund zu stellen, daß es den Anschein gewinnt, als nähme diese die Bewunderung so ausschließlich in Anspruch, daß wir über ihr die Darstellung vergessen. Bei solchem kritischem Treiben denkt man unwillkürlich an das Wort Herder's: „Die Kritik der Alles ein Spiel ist, spielt mit dem Ernstesten —

und fügen wir hinzu: mit dem Bedeutendsten — am liebsten."

Ich habe nun meinen Lesern die ganze Ordre de bataille von Meiningen vorgeführt und kann wohl in ihrem Sinne mit dem Wunsche schließen, daß diese Stätte deutscher Kunst blühen und gedeihen möge, und daß es ihrem hohen Leiter gegönnt sei, die Auferstehung der dramatischen Kunst im Vaterlande zu schauen als seines Schaffens Ziel und Krone!

Die geborene Imogen.

Das Ideal einer reinen und echten Frauennatur in ihrer lieblichsten und herzigsten Entfaltung — das ist Imogen, wie sie in Shakespeare's „Cymbeline“ uns entgegentritt, eine der anmuthigsten und sympathischsten Frauengestalten nicht nur seiner, sondern der gesammten Weltpoesie!

Tief und innig ist es darum zu bedauern, daß das Drama, in dem die herrliche Imogen erscheint, in seiner ursprünglichen Form nicht aufführbar ist, so daß die moderne Bühne dadurch ein Juwel von solcher Kostbarkeit verliert, wie sie deren nur sehr wenige in Besitz hat. Und eine aufrichtige Freude war es daher für jeden Freund der dramatischen Kunst und besonders der Muse Shakespeare's, als einer der geistvollsten Dramaturgen unserer Zeit, Alfred v. Wolzogen, sich der Mühe unterzog, das Werk des unsterblichen

Briten bühnengerecht zu gestalten und diese Arbeit sich als vollständig gelungen erwies.

Die Buchausgabe dieser trefflichen Bühnenarbeit trägt die Widmung an der Spitze:

Hermine Bland,
der geborenen Imogen!

In Hermine Bland hatte der Bearbeiter also das künstlerische Ideal der Shakespeare'schen Imogen gefunden und Hermine Bland war es auch, welche die Imogen auf der deutschen Bühne zu künstlerischen Ehren brachte.

Und in der That — kaum dürfte es ein passenderes und die Eigenart der Künstlerin wie des Weibes charakteristischer und treffender zusammenfassendes Epitheton für den Namen Hermine Bland geben, als das der geborenen Imogen!

Hermine Bland ist in Deutschland nicht so bekannt, als sie es verdient. Natürlich! Sie gehört weder zu den Gastspielvirtuosinnen noch zu den Reclameheldinnen der deutschen Bühne; sie sucht ihre Lebensaufgabe ausschließlich in der Erfüllung ihres Berufes, dem sie mit Leib und Seele ergeben und außer dem nichts für sie von Interesse und Bedeutung ist. Das Bild einer solchen Künstlerin steht in unseren Tagen fast vereinzelt da — Grund genug, dasselbe den Lesern dieses Buches vorzuführen, allerdings nur in skizzen-

haften Umrissen, die sich erst dann zu einem ähnlichen Conterfei vervollständigen, wenn die Leser die Künstlerin selbst auf den Brettern in einer ihrer classischen Glanzleistungen gesehen haben.

Hermine Bland ist von Geburt Oesterreicherin, wie so viele, ja die meisten deutschen Schauspielerinnen von Bedeutung. Sie ist zu Wien im Jahre 1852 geboren — ihren Vater hat sie nicht gekannt; derselbe starb, als sie kaum ein Jahr alt war, und hinterließ die Sorge für das einzige Kind einer ebenso braven, als klugen und liebenswürdigen Mutter. Herminen's Jugend glich nicht der anderer Kinder. Während die Gespielinnen sich noch mit den Puppen herumbalgten, mußte sie bereits als Balletengel im alten Wiener Opernhause in die Luft schweben — schon in ihrem sechsten Lebensjahre gehörte sie dem Ballet an und bis zum sechzehnten blieb sie eine „Ratte" der dramatischen Tanzkunst.

Aber mit der wachsenden Verstandsreife wuchs auch die Unzufriedenheit des jungen Mädchens mit ihrer Stellung und die Ahnung eines anderen höheren Berufes. War sie ja auch schon als Balletmädchen so grundverschieden von ihren Colleginnen, daß sie z. B., während jene Karten spielten und sich von ihren Liebhabern, von intimen Souper's, Zoten und Abenteuern unterhielten, beständig und ziemlich wahllos alle Bücher

las, deren sie habhaft werden konnte, ja sogar, als sie von einem dieser Bücher besonders gefesselt wurde, sich dasselbe von Anfang bis zu Ende abschrieb, weil sie es sich auch nicht einmal antiquarisch anschaffen konnte.

Und dieses Buch war etwa kein Roman von Paul de Kock oder Sacher-Masoch, sondern — der Plutarch! Eine Balleteuse, die sich den Plutarch abschreibt!

Da trat in ihr einförmiges und dürftiges Leben eine große Wendung ein, wie so oft durch einen Zufall. Sie hatte von einem Collegen ein Billet für eine Wohlthätigkeitsvorstellung erhalten und in dieser hörte sie zum ersten Male Julie Rettich, die gefeierte Künstlerin des Burgtheaters, ein Gedicht deklamiren. Von diesem Momente an stand es bei ihr fest, daß sie sich dem schauspielerischen Berufe widmen wolle. Und nichts vermochte sie von diesem Entschlusse abzubringen, den sie nun mit einer Energie zur Ausführung brachte, die dem jungen Mädchen Niemand zugetraut hätte.

Freilich verging erst noch ein Jahr unter Sehnen und Hoffen, ehe dem Wunsche die Verwirklichung folgte. Als endlich alle Hindernisse überwunden waren, studirte sie mit unermüdlichem Fleiß und nachhaltiger Begeisterung unter der Leitung eines in Wien damals sehr bekannten Lehrers, Conradi, und hatte schon nach

wenigen Monaten solche bedeutende Fortschritte gemacht, daß sie, in einer Prüfungsvorstellung von Frau Ernst, der damaligen Theaterdirectorin in Cöln, gesehen, ein sofortiges Engagement an die dortige Bühne erhielt. Hermine Bland harrte jedoch nicht lange in dieser Stellung aus, wo es ihr an einer allseitigen Ausbildung mangelte, da, außer der Louise in „Kabale und Liebe," nur einige kleinere Stücke ihr Repertoire bildeten, und zog es vor, einem Rufe nach Schwerin zu folgen, wohin sie durch Director Maurice aus Hamburg, der schon so viele künstlerische Talente entdeckt hat, in der wärmsten Weise empfohlen war. Nachdem sie im August des Jahres 1868 in dem Seebade Doberan als Anna im „Sonnwendhof" und später als „Portia" debutirt, wurde sie durch einen dreijähren Contrakt an das großherzogliche Theater gefesselt.

In Schwerin legte Hermine Bland den Grundstein zu ihrer späteren künstlerischen Bedeutung. Mit regem Eifer nur auf ihre weitere Vervollkommnung in der künstlerischen Darstellung ihrer Rollen bedacht, brachte sie diese ganze Zeit fast ohne Unterbrechung in Schwerin zu. Der Intendant des großherzoglichen Hoftheaters, der durch seine schriftstellerische Thätigkeit rühmlichst bekannte Baron Alfred von Wolzogen, erwarb sich große Verdienste um ihre Fortbildung, und Hermine Bland versäumte nie, seine beachtens-

werthen Winke sich zu Nutzen zu machen. Die Widmung von „Cymbeline," die ich im Eingang erwähnt, ist das schönste Denkmal, das Freiherr von Wolzogen selbst diesem künstlerischen Verhältnisse gesetzt hat, das in gleicher Weise in Deutschland, namentlich aber auf unseren Hofbühnen, kaum noch existiren dürfte. Außer nach Leipzig begab sie sich nur einmal (im Mai 1870) zu einem Gastspiele nach Lübeck; wo sie als Sakuntala, Jolanthe (König René's Tochter), Marianne (Goethe's Geschwister) und Baronin Fersen in „Dir wie mir" auftrat. In allen diesen Leistungen errang sie nicht nur die enthusiastische Anerkennung des Auditoriums, sondern es wurde ihr auch die Freude zu Theil, daß Emanuel Geibel sich in den begeistertsten Ausdrücken über ihre treffliche Wiedergabe der einzelnen Rollen äußerte.

Nach Ablauf des Contraktes in Schwerin, vom August 1871 ab, gehörte Hermine Bland dem Verbande des Leipziger Stadttheaters an, das in ihr eine Künstlerin begrüßte, „deren Darstellungen dem Schauspiel neuen Reiz und erhöhte Anziehungskraft verleihen."

Wer das Leipziger Theaterpublikum und seine hohen Anforderungen an die darstellenden Künstler kennt, der weiß, was ein solches Lob zu bedeuten hat, und der wird es auch begreifen, daß die junge Schauspielerin in kurzer Zeit der Liebling des Theaterpubli-

kums wurde. Aus allen Kreisen wurden ihr die lebhaftesten Sympathieen entgegengebracht, die man ihr zum Theil heute noch in vielen der angesehensten Familien Leipzigs bewahrt.

Der Ruf Heinrich Laube's lockte die Künstlerin nach Wien, der theuren Heimath. Aber auf dem schwankenden Boden des vorkrachlichen Gründer-Wiens fühlte sich Hermine Bland trotzdem nicht heimisch und sie ergriff darum freudig die verlockende Gelegenheit, unter glänzenden Bedingungen nach Deutschland zurückzukehren und zwar nach Breslau, wo eine junge und vielversprechende Kraft die Leitung des Theaters in die Hände nahm und Hoffnungen erweckte, die sich später allerdings leider nicht erfüllten.

In Breslau feierte die in der Vollreife ihrer Bedeutung stehende Künstlerin Triumphe, die an die Zeiten der Schröder-Devrient und Caroline Bauer erinnern, und die um so schwerer in die Wagschale fallen, als Breslau bekanntlich keine besonders kunstliebende Stadt ist.

Aber schon nach Jahresfrist verließ Hermine Bland die alte Oderstadt, um einem Rufe an das Hoftheater in München zu folgen, wo sie für ihre künstlerischen Intentionen den geeignetsten Boden fand. Auch in München erfreut sie sich gegenwärtig der größten Beliebtheit in allen Schichten des Theaterpublikums.

Dies ist die Biographie der „geborenen Imogen“. — einfach, schlicht und natürlich, wie sie selbst ist. Diese Biographie erzählt nichts von besonderen Ehren und Auszeichnungen, von interessanten Erlebnissen und Abenteuern — denn alle Ehren und Auszeichnungen, deren Hermine Bland theilhaftig geworden, lehnt sie in wahrhaft bescheidener Weise ab; die begeisterten Huldigungen von Autoren und Kritikern hält sie für freundliches Wohlwollen und die Lorbeerkränze des Publikums flicht sie um das Haupt der Dichter. Schriftsteller wie Geibel, Heyse, Bodenstedt, Freytag, Spielhagen, Schmidt, Lingg, Kritiker wie Lindau, Gottschall, Buchholz, Bayer u. A. haben in Wort und Schrift der Künstlerin ihre wärmsten Sympathieen ausgedrückt. Paul Lindau nannte sie — anläßlich eines längeren Berliner Gastspiels in der „Sakuntala“ — „die anmuthigste deutsche Schauspielerin“ und das Gleiche behaupteten andere maßgebende Kritiker mit Bezug auf die Begabung unserer Heldin.

Mit Recht! In dem Kreise, welchen das Talent der Künstlerin ausfüllt, ist sie eine der bedeutendsten, wo nicht die bedeutendste Darstellerin der deutschen Bühne. Dieser Kreis umfaßt vorzugsweise das Gebiet zartbesaiteter weiblicher Naturen, in welchen das seelische Princip vorwaltet, also im Sinne Schiller’s sentimentalischer Frauencharaktere. Wo es gilt, Schmer-

zen des Gemüths, die Innigkeit des Herzens auszudrücken, da sehen wir Hermine Bland auf einer Höhe der Kunst, auf welcher sie nur wenige ebenbürtige Rivalinnen haben dürfte.

Den Glanzpunkt ihrer Darstellungen erreicht die Künstlerin in den Frauengebilden Shakespeare's, zunächst als „Julia,“ dann aber auch als „Desdemona,“ als „Imogen,“ „Portia“ und „Cordelia.“ Den Frauengestalten Shakespeare's reiht sie die Göthe's, Schiller's, und Lessing's ebenbürtig an. Ihr „Gretchen“ und ihr „Klärchen,“ ihre „Louise“ wie ihre „Maria Stuart“ und ihre „Thekla,“ ihre „Minna,“ „Emilia“ wie ihre „Recha“ sind gleich anmuthige Gebilde, durchweht von dem Hauche classischer Vollendung, die eines mächtigen Eindruckes nie verfehlen.

Man sollte glauben, daß eine Schauspielerin, die den Schwerpunkt ihrer Begabung auf dem classischen Kothurn gesucht und gefunden — auf dem glatten Parquet des Salons sich nicht mit der Anmuth und graciösen Leichtigkeit bewegen werde, die das moderne Conversationsstück erfordert. Aber auch diese Besorgniß macht unsere Künstlerin bald zu Schanden. Auch ihre Leistungen auf diesem Gebiete zeichnet dasselbe Ebenmaß künstlerischer Vollendung aus, derselbe natürliche einfache Redeton und dieselbe liebliche Anmuth, wie die im classischen Drama gebotenen.

Es ist leicht erklärlich, daß eine solche Schauspielerin sich bald die Liebe und Anerkennung des Publikums und der Kritik erwirbt. Bei der in Rede stehenden Künstlerin, die diese Gunst allerorten gefunden, gilt dieselbe aber nicht nur ihren künstlerischen Eigenschaften, der schönen und imponirenden Erscheinung, dem melodisch wohllautenden Organ, dessen Klang wie Musik sich dem Ohre einschmeichelt und das einen eigenthümlich bestrickenden sinnlichen Reiz hat, der vollendeten Plastik der Bewegungen und hauptsächlich dem vollen geistigen Verständniß und Beherrschen ihrer Rollen — sondern in erster Linie dem rastlosen künstlerischen Streben, der bedingungslosen Hingabe an die Kunst und ihre Ideale, die in allen ihren Darstellungen sichtlich und klar hervortritt und ihr selbst in denen aufrichtige Sympathieen zuführt, in welchen abweisende Auffassung oder die Erinnerung an hervorragende Künstlerinnen desselben Faches den Zuhörer von der Künstlerin hie und da trennt. Aber selbst in diesen Rollen entzieht man sich nicht leicht dem Zauberbann von Duft und Poesie, der wie ein Hauch des Frühlings über allen Gebilden dieser Künstlerin liegt.

Mich erfaßte, so oft ich Hermine Bland auf den Brettern sah — und es war mir dies recht oft beschieden — jedesmal der Gedanke Lessing's: „Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstück machen,

aber sie vergriff sich im Thone, sie nahm ihn zu fein." Und gerade dieses zu Feine, dieses Deficit an Kraft, ist der edelste Bestandtheil des ewig Weiblichen, das Jeden in dieser romantischen Künstlernatur so sympathisch berührt und mit magischer Gewalt fesselt. Es ist der keusche Adel wahrer Kunst, wie er sich nur in begnadeten Naturen zu offenbaren pflegt, der sich hier mit echter Weiblichkeit harmonisch vermählt hat und von dem in voller Wahrheit das Dichterwort gilt:

„Dem ergiebt die Kunst sich völlig, der sich völlig ihr ergiebt,
Und die Freiheit heißer, als er Noth und Hunger fürchtet, liebt"

Die Schöpfungen der darstellenden Künstler lassen sich nicht durch Worte reproduciren — es sei denn durch die eines Künstlers wie Lessing. Aber soweit dies eben möglich ist, möchte ich doch zur Ausfüllung des skizzenhaften Bildes den Eindruck dreier Leistungen von Hermine Bland hier zu schildern versuchen — selbstredend an dem höchsten Maßstab gemessen, welchen unsere Künstlerin nach ihrer Bedeutung für sich in Anspruch nehmen darf. Es sind dies ihre „Julia," ihre „Desdemona" und ihr „Gretchen."

Die „Julia" Shakespeare's ist ein Charakter, in welchem wir den Zauber jungfräulicher Anmuth mit dem leidenschafttichen Ungestüm eines sanguinischen Temperaments, die Reinheit und Unschuld eines kindlichen Gemüths mit der lodernden Gluth einer früh-

entwickelten südlichen Phantasie zu einem Bilde vereinigt sehen. Zur Verkörperung eines solchen Bildes ist Hermine Bland gleichsam prädestinirt. Sie gebietet über die zarten, gedämpften Töne einfacher aber süßer Herzensinnigkeit mit derselben Macht, wie über die brennenden Farben der gewaltigsten tragischen Affekte.

Schon das unbefangene, plötzlich von dem Zauberstabe der Liebe berührte Mädchen in seiner ersten Begegnung mit Romeo weiß die Künstlerin sehr bestrickend darzustellen. Nicht minder vermag sie den Duft der Balkonscene poesievoll zu versinnlichen — sie ist seelenvoll und innig ohne jede Sentimentalität, und der Zuschauer empfindet in der süßen Aufregung, mit welcher Julia in dieser Scene die Worte der Liebe von den Lippen Romeo's trinkt, eine künstlerische Steigerung von holder mädchenhafter Schaam und Verwirrung zum vollen Bewußtsein unendlichen meerestiefen Liebesglückes.

Eduard von Hartmann, der geniale Philosoph des Unbewußten, hat in einer Studie über dieses Trauerspiel die eigenthümliche Ansicht ausgesprochen, das Liebesideal Shakespeare's, wie es in diesem Drama versinnlicht sei, könne nicht mehr für moderne Deutsche als solches gelten und die Balkonscene würde nach unseren Anschauungen und Sittlichkeitsbegriffen unter den § 176 des Reichsstrafgesetzbuches fallen. Ich

glaube, wenn Hartmann die Darstellung dieser Scene von Hermine Bland gesehen hätte, so würde er sich nicht in eine so seltsame und paradoxe Anschauung verrannt haben.

Einen großen Theil der Wirkung in dieser Scene erreicht die Künstlerin durch ihr Organ, d. h. durch die Schulung desselben. Es zittert so viel Weichheit und Milde in dieser melodischen, hie und da halb verschleierten Stimme, daß sie, Shakespeare's Verse sprechend, wie Musik erklingt. Und man hört dieser Stimme stets noch die zitternde Seele an, welcher diese Töne entströmen. Deshalb wird es auch schwer, gerade bei diesem Organ an die Dauer oder Kraft einer dämonisch aufflackernden Leidenschaft zu glauben.

Und doch weiß Hermine Bland vom dritten Acte ab — im zweiten ungleich schwierigeren Theile der Rolle — auch nach dieser Seite hin dem Geiste der Dichtung gerecht zu werden. Der Uebergang von dem traumhaft sinnenden, nur liebenden Mädchen zu dem heroisch-duldenden, starken und todesmuthigen Weibe wird durch den wundervollen Monolog „Hinab Du flammenhufiges Gespann" vermittelt. Es ist dies die einzige lyrische Stelle, in welcher Julia ihrer reinen Liebe Worte leiht und unsere Künstlerin spricht sie mit jener vollen Seligkeit, die Julia in diesem Momente erfüllt, mit der phantasievollen Innigkeit, die

uns ahnen läßt, wessen dieses zarte Geschöpf für ihre Liebe zu leiden und zu tragen fähig sein werde.

Während nun für die meisten Darstellerinnen dieser Rolle die eigentliche Schranke beginnt, fängt Hermine Bland gerade hier eine reiche Fülle dramatischen Lebens zu entfalten an. Von der Scene, in welcher Julia den betäubenden Schlaftrunk nimmt, schwingt sie sich, von den Fittigen einer gewaltigen Leidenschaft getragen, in immer steigendem Fluge zu den kühnen Höhen eines wahrhaft tragischen, und deshalb von einer hinreißenden Wirkung begleiteten Pathos auf. Das melodiöse Organ erhält eine Füllung und Höhe, die man ihm von vornherein nicht zugetraut hätte — das einfache liebende Mädchen wächst vor unseren Augen zu einer muthigen Heroine empor!

Der Glanzpunkt der Darstellung gipfelt in dem berühmten Monolog vor dem Schlaftrunk, welcher mit den Worten beginnt:

„Mir rieselt kalter Schauer durch die Adern"

und mit dem Ausruf schließt:

„Halt! Tybalt halt!
Ich komme, Romeo! Dies trink ich Dir!"

Hier trifft die Künstlerin in begnadeter Inspiration — denn für solche Momente reicht selbst das eifrigste Studium nicht aus — den Ton mädchenhafter, wachsender Angst vor der Ausführung des

furchtbaren Entschlusses — die poetische Vision schließt sich eng an das Vorhergehende an, sie wächst — wie es Rötscher mit Recht fordert — gewissermaßen psychologisch als Ergebniß der bis zum Aeußersten erhitzten Phantasie aus dem Geiste der Situation heraus.

Daß für solche Rollen nur die Inspiration das Richtige treffe, habe ich an mir selbst erfahren. Die Art und Weise, wie sämmtliche Darstellerinnen der „Julia," die ich zu sehen Gelegenheit hatte, die obenerwähnten berühmten Schlußworte des Monologs sprechen, hatte mich stets unbefriedigt gelassen, ja zum Theil sogar aus der poetischen Illusion gerissen. Ich glaubte, daß gerade diese Rolle in einem dumpfen Ton der Ermattung und völliger Verzweiflung gesprochen, dem Geiste der Vision entsprechen müsse und daß der grelle Aufschrei am Ende eigentlich nur ein sogenannter schauspielerischer „Reißer" zum Actschlusse sei. In dem Momente, da Julia-Bland diese Worte sprach, und zwar in derselben Weise sprach, wurde es mir plötzlich klar, daß dieser Aufschrei aus der Seelenstimmung der „Julia" erwachse und die einzig richtige Form der Darstellung sei. Mit dem Monolog endet eigentlich auch die Rolle. Wenn ich den Gesammteindruck der Darstellung derselben durch Hermine Bland nach einer Naturerscheinung charakterisiren darf, so möchte ich sagen: Es gelingt der Künstlerin vollständig, die Far-

ben der Morgenröthe darzustellen, in welcher die ersten Acte dieses erhabenen Trauerspiels erglänzen — einer Morgenröthe, deren purpurne Wolken, wie Schlegel es poetisch bezeichnet, schon die Gewitter eines schwülen Tages verkünden: und ebenso schlagen die Blitze des heraufgezogenen Gewitters mit zündender Gewalt in die Herzen des von ihren Funken unwiderstehlich elektrisirten Publikums ein!

Der „Julia“ steht in Bezug auf die Auffassung wie auf die Darstellung Seitens unserer Künstlerin die „Desdemona“ Shakespeare's am nächsten. Die Stimmungen dieses Frauencharakters, der „in der Anmuth Fülle die Dichtung selbst beschämt,“ entsprechen ihrer Begabung am Meisten und deshalb weiß sie die „Desdemona“ in allen Nüancen ihres Seelenlebens von dem Moment des höchsten Glückes und der hingebenden Liebe an bis zu dem tragischen Untergange meisterhaft darzustellen.

Der Glanzpunkt der Rolle ist auch hier der Schluß des vierten Actes, in dem der elegische Grundton und die tiefste Traurigkeit des Gemüths in so vollendeter Weise zur Darstellung gelangen, daß man des Spiels vergißt und die zur Natur gewordene Kunst rückhaltslos bewundert. Der Vortrag des Liedes ist seelenvoll, weich und innig, voll Wehmuth und Schmerz, ohne weichlich und sentimental zu werden. Der Ein=

druck der ganzen Scene ist ein mächtiger, überwältigender, wie der der ganzen Schöpfung, die ein schönes Kunstwerk genannt werden darf, bei dem man das reine und siegreiche Wirken der inneren idealen Kraft empfindet, die in das Heiligthum ihrer Kunst den erborgten Flitter theatralischer Effekte nicht eindringen läßt.

Aus dem Kreise des nationalen Classikerrepertoires tritt das „Gretchen," wie es Hermine Bland allerorten unter dem lebhaftesten Beifall des Publikums und der hervorragendsten Kunstrichter spielt, als besonders rühmenswerth hervor.

Das Verdienstliche dieser Leistung liegt in der richtigen Erkenntniß des schon von Rötscher aufgestellten Grundsatzes: daß der Tenor der Rolle ausschließlich im ideal-naiven Gebiete liege. Von diesem Grundton aus stellt die Künstlerin alle Phasen weiblicher Gemüthsbewegung, die ganze Scala eines Frauenherzens in steigender dramatischer Entwickelung dar. Die Rolle zerfällt bekanntlich in drei Hauptphasen, die Unschuld, den Fall und die Erhebung Gretchens. In dem ersten Theil liegt die natürliche Begabung einer guten „sentimentalen Liebhaberin" und es ist vorauszusehen, daß Hermine Bland für die Empfindungen des „armen unwissenden Kind's" die lieblichsten und sympathischsten Accente anzuschlagen verstehen werde. So sind gleich

die erste Auftrittsscene, ferner das Finden des Schmuckkästchens und die Scene bei Frau Martha Schwerdtlein mit den Farben eines reichen Seelenlebens auf dem Grunde einer durchaus einfachen, von jeder Reflexion fernen, naiven Natur, sehr glücklich dargestellt.

In der steigenden Entwickelung, deren Beginn das Lied vom „König in Thule" schon andeutet, ist die Recitation desselben, in dem Gretchen durch einen leise vibrirenden Ton gewissermaßen die Liebe zu Faust schon anticipirt, von besonderer Schönheit und Lieblichkeit. Der beste Theil der Rolle ist jedoch unstreitig die Gartenscene, in der die Künstlerin das Hervorbrechen der Liebe mit einer so natürlichen Innigkeit und ungekünstelten Wahrhaftigkeit zu versinnlichen weiß, daß man sich unwillkürlich hingerissen fühlt.

Eine gleiche Anziehungskraft übt das Gespräch mit Faust über seinen Glauben durch die naive Unbefangenheit der Darstellung aus.

Der schwierigste Theil der Rolle, welche eigentlich aus drei Rollen besteht — einer naiven, sentimentalen und heroischen — ist der dritte, weil hier die tragische Kraft im Widerstreit zu den natürlichen Mitteln der meisten Schauspielerinnen steht. Daß eine denkende Künstlerin, wie Hermine Bland, es vermag, durch eine weise Oekonomie ihrer Mittel auch diesen Theil, das

Gebet im Zwinger sowohl, wie die Wahnsinnsscene, im Geiste der Situation zu spielen, und die wachsende Verzweiflung, wie die innere Seelenangst mit lebhaften Farbentönen zu schildern, ist natürlich und setzt der ganzen Leistung die Krone der Vollendung auf.

Ich könnte das Register der Glanzleistungen unserer Künstlerin noch ziemlich lange fortsetzen — aber das würde den Raum dieser Skizze weit überschreiten, und zur Illustration des Charakterbildes doch nur wenig beitragen. Ich begnüge mich daher nur noch wenige Worte über ihre Darstellungsweise im Salonstück anzufügen.

Es ist erklärlich, daß eine Schauspielerin, deren Stücke das classische Repertoire, im modernen Conversationsstück sich nicht leicht zurechtfindet. Hermine Bland hat den Uebergang von dem einen Genre zu dem andern durch eine wohlthuende Einfachheit und ungekünstelte Natürlichkeit gefunden, die einen ganz eigenartigen Reiz ausüben, einen um so größeren Reiz, je mehr diese Eigenschaften den modernen Salondamen der Bühne fremd geworden sind.

Dazu kommt die vortheilhafte äußere Erscheinung, und die vornehmen Allüren, so daß das Auftreten der Künstlerin auch in den modernen Conversationsstücken einen angenehmen Eindruck zu machen pflegt.

Zur Vervollständigung des Bildes wäre eine

Schilderung der Persönlichkeit unserer Künstlerin wohl geeignet, handelte es sich nicht um eine junge Dame, der gegenüber eine solche Schilderung wenig geziemend erscheinen dürfte. Nur so viel genüge: Auch in dieser Hinsicht unterscheidet sich Hermine Bland von den meisten ihrer Berufsgenossinnen in vortheilhaftester Weise; wäre dies nicht der Fall, sie hätte es unter den obwaltenden Verhältnissen kaum zu der Stellung und künstlerischen Bedeutung bringen können, deren sie sich gegenwärtig rühmen darf.

Wir scheiden von der Huldin am Isarstrande, der geborenen Imogen, mit den Worten des Dichters:

„Ein Keim, wie der, wird nimmermehr verderben,
Der fängt erst an in Pracht sich zu entfalten —
Mag Gott die Hände segnend drüber halten!“

Drei Soubretten.

„Soubrette. Dieser Ausdruck, welcher mit super zusammenhängt und etwa von einem willkürlich gebildeten supretta abzuleiten ist, bedeutete früher soviel als Dienerin. Später bediente man sich des Namens nur in der Theatersprache, indem man darunter ein listiges, verschmitztes, dienstfertiges Kammermädchen verstand, wie es im Lustspiel behufs leichtfertiger Intriguen als stehender Typus gebraucht wird.“

So belehrt uns — das Conversationslexikon, das doch Alles wissen muß. Aber ich glaube, daß diese Definition auch nicht eine geschätzte Leserin befriedigen wird. Sie weiß ja gar nichts von der Stellung, die die Soubrette im modernen Theaterleben ausfüllt. Und die Künstlerinnen dieses Genres werden sich bei Brockhaus wahrhaftig nicht dafür bedanken, daß er sie blos „behufs leichtfertiger Intriguen“ auf der Bühne duldet.

Indeß, das Conversationslexikon spricht von Zeiten,

die gewesen — und die Soubrette ist recht eigentlich ein Geschöpf der modernen Cultur. Sie ist nicht mehr der Typus „eines listigen, verschmitzten, dienstfertigen Kammermädchens,“ sondern die hervorragende Vertreterin eines hervorragenden Faches, eine für jede Bühne, wie für das ganze Theaterleben nothwendige, künstlerische Erscheinung.

Und unter den modernen Soubretten giebt es Schauspielerinnen, die, obwohl das Conversationslexikon noch nichts von ihnen weiß, doch zu den Ersten ihrer Kunst gehören und den Besten und Bedeutendsten sich ebenbürtig an die Seite stellen dürfen. Es ist ein Beweis ihrer künstlerischen Bedeutung, daß sofort Jeder an die Künstlerin denken wird, die ich als erste der drei Soubretten hier vorzuführen gedenke — an Josefine Gallmeyer!

Josefine Gallmeyer! In meiner Erinnerung tauchen lange Gedankenreihen auf, alte längst vergessene Gestalten stehen vor meinem geistigen Auge, so frisch und lebendig, als hätte ich sie heute auf der Promenade gesehen, Erinnerungen an schöne Stunden, vergnügte Abende — natürlich Theaterabende — fesseln mich mächtig in dem Gedankenbanne, den der Name „Gallmeyer“ auf so Viele ausübt.

Ich fürchte nicht ungalant zu sein, wenn ich verrathe, wie lange ich schon die Künstlerin Josefine Gall-

meyer kenne. Es sind mindestens — doch nein, ich sag' es lieber nicht. Genug, ich war ein Knabe noch und besuchte die Wiener Realschule zu St. Johann in der Weintraubengasse, einer Straße, an deren Ausgange bekanntlich das Carltheater steht. Und wie heute ist der Moment in meiner Erinnerung, als meine gute Tante mir, da ich — ausnahmsweise einmal — eine gute Censur mit nach Hause brachte, den Befehl ertheilte, den Sonntagsrock anzuziehen und sie ins Theater an der Wien zu begleiten. Das war ein denkwürdiger Moment in meinem damaligen Leben, eine meiner ersten und schönsten Theatererinnerungen. Und wie Epheu rankt sich um diese Erinnerungen der Name Gallmeyer, die damals an jenem Theater ihre ersten Lorbeeren pflückte. Irre ich nicht, so war es eine einactige Offenbach'sche Operette oder die bekannte Posse: „Der Goldonkel," in der die Soubrette an jenem Abend auftrat.

Läßt mich auch in dieser Beziehung mein Gedächtniß im Stich, das aber weiß ich genau, daß die Künstlerin damals schon die Lachsalven zu provociren wußte, die jetzt fast ununterbrochen während ihres Spiels ertönen. Sie war damals schon frisch, heiter, lebendig, „ungeniret, ungezieret" auf der Bühne, wie heute. Eines fehlte ihr allerdings damals noch, die Sicherheit, das imponirende Selbstbewußtsein, mit dem

sie jetzt, über Souffleuse und Capellmeister hinweg und außerhalb der Bahnen des Stückes wie des Ensembles, einen directen telegraphischen und mündlichen Verkehr mit dem Publikum unterhält. Und auch dessen erinnere ich mich genau, daß die Kritik, deren Erscheinen ich schon mit größter Spannung erwartete, am andern Tage von dem „Talent“ der „feschen Soubrette“ mit größerer Achtung sprach, als dies sonst der Fall zu sein pflegte.

Jahre vergingen, ehe ich die Künstlerin zum zweiten Male sah. Das theatralische Vergnügen war meine Leidenschaft geworden; aber nicht die Posse und die Operette und ihre Tempel, sondern die classische Comödie und die „Burg“ waren die Stätten, nach deren höchsten Höhen ich wie ein frommer Pilger wallfahrtete — so oft es meine Verhältnisse gestatteten. Und während ich zu einer Vorstellung der „Räuber“ schon um 4 Uhr Nachmittags mich an den Billetschalter des Hofburgtheaters stellte, ging ich in's Carltheater, wohin die Gallmeyer inzwischen übergesiedelt war, nur dann, als ich — ein Freibillet erhielt. Zu welchem Zwecke mir dieses Beneficium zu Theil ward — ich weiß es nicht mehr. Der Kritik halber war es jedenfalls nicht. Täuscht mich die Erinnerung jenes Abends nicht, so war der Eindruck, den damals die Künstlerin auf mich machte, kein besonders günstiger. Sie spielte —

dieselbe Rolle, in der sie noch jetzt auf ihren Gastspieltouren allerorten das Publikum entzückt — die „gebildete Köchin“ in Anton Bittner's, des unglücklichen Dichters, gleichnamiger Posse. Ob dieser Eindruck meine Schuld war, der ich damals in classischen Idealen schwelgte und außer Josef Wagner und Julie Rettich keine andern Götter kannte — oder die der Künstlerin, die vielleicht damals den großen Wandlungs- und Läuterungsprozeß durchmachte, der ja schließlich keinem schöpferischen Geiste erspart bleibt, das sei dahin gestellt.

Für mich gilt es nur diesen Eindruck zu constatiren, weil er mir als Folie dienen soll, von der sich das Bild der Künstlerin nun abhebt, da ich in der Reihenfolge meiner Erinnerungen an die dritte und letzte Periode unserer theatralischen Bekanntschaft gelange, die: der zur vollen Bedeutung aufgeblühten, auf der Höhe ihrer Kunst stehenden Künstlerin!

Vor vier Jahren war es, zur Zeit der Wiener Ausstellung, als ich die Künstlerin nach Jahren wieder zum ersten Male und zwar als „Madame Guichard“ in dem Drama „Alfons“ zu sehen und zu bewundern Gelegenheit hatte. Zu bewundern — sage ich, denn diese Leistung war in der That eine bewunderungswerthe für jeden Kunstfreund, mehr aber noch für den, der die Wiener Soubrette von ehedem, ihr

Werden und Wachsen in künstlerischer Beziehung, verfolgt hatte.

Und endlich war es etwa vor Jahresfrist, zum letzten Male, als ich Josefine Gallmeyer als Gast in fremdem Lande, fern von der theuren Muttererde, auf den Brettern des Berliner Woltersdorftheaters in der Posse „Luftschlösser“ die kritischen Berliner entzücken und begeistern sah. Denke ich an jenen ersten Theaterabend vor — — so und soviel Jahren, an jene „Laura“ im „Goldonkel“ und an diesen Theaterabend in der Chausseestraße zu Spree-Athen, an diese „Josefine Grillhofer,“ so steht ein Künstlerbild vor meinem geistigen Auge in so genialischer Vollendung, daß ich — ehrlich gesprochen — vergeblich nach Worten ringe, um nur die Umrisse desselben in den flüchtigsten Zügen schildern zu können.

Soviel aber ist gewiß und steht über jedem Zweifel, daß wir es hier mit einer künstlerischen Individualität zu thun haben, die wenige Rivalen auf deutschen Bühnen zu fürchten hat. Josefine Gallmeyer ist eine Künstlerin von der Muse Gnaden, die den Höchsten und Besten an die Seite gestellt werden darf und muß, die je die weltbedeutenden Bretter betreten haben. Und nicht etwa in der Beschränkung ihres Genres gilt dieses Lob — nein, ohne jede Schranke und jede Klausel muß es ihr der Kunstrichter zuerkennen,

wenn er nicht gegen die Wahrheit und Gerechtigkeit sich versündigen will.

Und um so viel bedeutsamer ist ihre künstlerische Vollendung, als sie ja gar oft gerade in diesem Genre — um mit Jean Paul zu sprechen — ihr „Ideal durch den rechten Bund mit Affen-Gestalt und Papageien-Sprache ausdrücken und, gleich der großen Natur, den Typus des göttlichen Ebenbildes durch das Thierreich der Thoren fortführen muß,"

„Daß selbst der Thor, indem wir ihn belachen,
Gern oder nicht uns lachen helfen muß."

Man sage aber nicht, daß die Natur allein die ursprüngliche Begabung, solche künstlerische Gebilde zu schaffen im Stande sei, wie die Gallmeyer uns deren unzählige bereits typisch gewordene vorgeführt hat, denn

„Dem glücklichsten Genie wird's kaum einmal gelingen,
Sich durch Natur und durch Instinkt allein
Zum Ungemeinen aufzuschwingen."

Jahre ehrlicher schwerer Arbeit liegen hinter der Künstlerin, ehe sie d i e Künstlerin geworden, als welche sie jetzt geehrt wird. Und auch vor die Pforten der Musentempel haben die Götter den Schweiß gesetzt.

Wenn der Vergleich gestattet wäre zwischen Dichter und Künstler, dann möchte ich Josefine Gallmeyer mit — H e i n r i c h H e i n e vergleichen. Wie er, ist sie der ungezogene Liebling der Grazien, wie er, ist sie voll

der herrlichsten Begnadung, wie er, ist sie voll der seltensten Widersprüche, voll der barocksten Ideen, der tollsten Launen in der Kunst wie im Leben, wie er, beginnt sie mit Anmuth und Lieblichkeit, mit Begeisterung oder mit Pathos, um mit einer schrillen Dissonanz zu schließen, wie er, trägt sie die Schellenkappe des Humors, um unter derselben die tiefste Wahrheit zu bergen und die Thorheiten der Menschen zu geißeln.

Und nur in Einem möchte ich, daß dieser Vergleich hinke, da ja doch einmal Vergleiche hinken sollen, in dem Schlusse. Während dieser bei dem Dichter wie bei seinen Schöpfungen mit schrillen Dissonanzen abbrach, möge die Künstlerin in immer wachsender Vollendung und voller Harmonie auf den Höhen der Kunst sich erhalten, frei vom Neide der Götter, und begünstigt von der Liebe der Menschen!

Das wünschen gewiß alle von Herzen, die der Künstlerin heitere Stunden verdanken und mehr noch die, welche ihr edles, für alles Hohe und Schöne begeistertes, liebevolles Herz, ihr tiefes, warmfühlendes Gemüth kennen. Denn das ist in der Charakteristik dieser Künstlerin das unterscheidende Merkmal von vielen andern schöpferischen Künstlern, daß sie sich auch im Leben einer Popularität erfreut, wie sie in gleichem Maße selten einer Künstlerin zu Theil geworden. So sind Wien und die Gallmeyer unzertrennliche Begriffe;

der Wiener kennt nur seine „Peppi,“ die „fesche Peppi“ und der Deutsche achtet und ehrt, „die Gallmeyer.“ Von dieser Popularität hat die Künstlerin reichliche Gelegenheit, sich auf ihrer jetzigen Gastspielreise in Dentschland freudig zu überzeugen.

Ich habe von einer Charakteristik der Künstlerin gesprochen. Ich bitte aber, nicht zu glauben, daß ich etwa so kühn bin, diese Contouren für eine Charakteristik dieses schauspielerischen Phänomens zu halten. Am besten charakterisirt sich Josefine Gallmeyer selbst in ihren künstlerischen Gebilden. Wer sie erkennen will, der gehe hin, da sich ihm die Gelegenheit bietet, und freue sich dieser Gebilde, die in der scherzhaften Hülle den edelsten künstlerischen Kern bergen! Beschreiben und besprechen lassen sich diese Schöpfungen kaum.

Ein geistvoller Hamburger Kritiker bemerkt sehr treffend anläßlich des Gastspiels unserer Künstlerin von ihr:

„Ueber die persönliche Bedeutung der Künstlerin etwas bemerken zu wollen, dürfte fast mehr als überflüssig erscheinen. Denn wer kennt nicht die „fesche Peppi,“ hat nicht davon gehört daß es ihr, als einer der letzten Vertreterinnen jener älteren, kraftvolleren Künstlergeneration gelungen ist, jugendliche Frische und Anmuth während einer Zeitdauer zu bewahren, in der unsere heutigen Damen der Bühne das Liebhaberin-

nenfach längst erledigt zu haben pflegen! Frl. Gall=meyer hat damit bewiesen, daß sie eine wirkliche Künst=lerin ist, die nicht nur — wie sonst alle Vertreterin=nen ihres Faches — durch den echten oder erkünstel=ten „Knalleffect der Natur" — mit Schopenhauer zu reden — Erfolge erringt, sondern sich so ganz in die ihr eigenartige ästhetische Figur hineingelebt hat, daß sie, als deren Repräsentantin würdig auftretend, die Natur selbst zwingt, ihr dabei, über die Zeit der Ju=gend hinaus, Dienste zu leisten.

Daß das in Rede stehende Fach kein hohes und idealistisch ausgezeichnetes ist, vermag das Erfreuliche dieses Eindrucks nicht zu schwächen. Diese wunderbar vollendete Nachahmung einer in ihrer Weise schönen Natur wirkt doch rein künstlerisch, eben weil alles, nicht in diesen Charakter Gehörende, streng fortbleibt, weil jedes Wort, jede Handbewegung, jeder Gesichts=zug zu diesem Bilde gehört, dem Bilde des kräftigen wohlwollend heiteren, selbstbewußten, aber durchaus nicht eitlen, in allem Unnützen drollig beschränkten, in allem Nothwendigen sicher orientirten, stets thatbe=reiten und herzensfrischen Naturkindes, in dem Bilde der Musterösterreicherin, wie es sich völkerpsychologisch vielleicht weitläufig beschreiben läßt, wie es sich kurz und gut aber nur vorführen läßt durch Hinweis auf seine einzig vollendete Darstellerin, Josephine Gallmeyer.

Und auch nicht einmal durch Vergleiche ist das Charakterbild der Künstlerin auszufüllen, so naheliegend auch solche Parallelen wären und so verlockend sie sein möchten. Man könnte die österreichische Soubrette mit ihren norddeutschen Colleginnen, mit Anna Schramm zuvörderst vergleichen, man könnte sogar eine interessante Parallele ziehen zwischen ihr und — Fräulein Clara Ziegler, ohne daß sie zu erröthen nöthig hätte — aber die Damen vom Theater lieben es ja nicht, wenn man von anderen, namentlich von Colleginnen in ihrer Gegenwart spricht — und auf Josefine Gallmeyer kann man in künstlerischem Sinne getrost das Wort des Dichters variiren: „Auf sich selber steht sie da, ganz allein!“

* * *

Eine kritische Parallele zwischen der „feschen“ Gallmeyer und der „furchtbar netten“ Schramm — welch' ein Wagniß!

Indem ich daran gehen will, eine recht gelehrte kritische Auseinandersetzung über eine originelle Künstlerindividualität mit einer nicht minder gelehrten philosophischen Definition des Begriffes „Komisch“ zu eröffnen, ist es mir, als hörte ich hinter mir ein Lachen erschallen, kein helltönendes, silberreines Sirenenlachen, sondern ein dickes Lachen, ein Lachen auf breitester Basis, das mit einem heisern, tiefen Gurgelton anfängt und dann in einem schallenden Lärm endet — mit einem Worte: Das Lachen von Anna Schramm!

Und dazu singt sie, wie um mich zu verhöhnen, den zum Coupletrefrain rasch improvisirten Vers:

Grau, Freund, ist alle Theorie,
Doch grün des Lebens goldner Baum!

Damit ist denn auch meine Definition des Komischen in die Brüche gegangen. Aber selbst ohne diese wird man über das Wesen der Komik doch so weit im Klaren sein — die Schramm lacht schon wieder — daß es auf Ueberraschung beruht und daß es eine niedere und höhere Komik gibt, insofern diese Ueberraschung mehr von der sinnlichen Erscheinung herrührt oder dem Geiste entsprungen ist.

Welcher Art ist nun die Komik von Anna Schramm? Das zu entscheiden dürfte schwer werden. Ich kenne die Künstlerin — so ungalant dies zu erzählen sein mag — bereits seit vielen Jahren und die Orginellität ihrer Erscheinung reizte mich von jeher, dieselbe zu analysiren, zu kritisiren. Ich habe Anna Schramm in Rollen gesehen, wo ihr diese feine Komik welche ihren Ursprung im Geiste hat, so geläufig war, wie beispielsweise den bedeutendsten Vertreterinnen der feinkomischen Richtung, wo sie eine Spielmanier entwickelte, die hart an das grenzte, was uns eine Frieb-Blumauer und eine Haizinger so sympathisch und liebenswürdig macht, wo sie jene schmale Grenze genau innehielt zwischen Caricatur und Charakteristik ohne sich

die geringste Grenzüberschreitung oder Schmuggelei zu Schulden kommen zu lassen.

Ich habe aber wiederum die Schramm in Rollen gesehen, wo ihr der andere und vielleicht eigentlichere Theil der Komik, die Komik der sinnlichen Ueberraschung, in einer Weise zu Gebote stand, daß die Waage der Kritik sich entschieden nach dieser Seite neigte, und hier die ersten Wurzeln ihres Könnens gefunden zu haben glaubte.

Wie dem aber auch sei, in jeder Form ihrer Darstellungen ist es erkennbar, daß Anna Schramm eine Künstlerin ist, eine Künstlerin von Gottes Gnaden, deren Rollenfach allerdings ein für die dramatische Kunst sehr unbedeutendes ist, die aber in demselben das Höchste und Beste zu leisten vermag, eine Künstlerin, bei der man lebhaft an das Wort Lessing's gemahnt wird: „Ich weiß nicht, wie es kommt, daß es immer die schwächsten, verwirrtesten Stücke sind, in welchen sich gute Acteurs am vortheilhaftesten zeigen. Vielleicht weil sie in dem Mittelmäßigen mehr von dem Ihrigen hinzuthun können, vielleicht weil uns das Mittelmäßige mehr Zeit und Ruhe läßt, auf ihr Spiel aufmerksam zu sein."

Mit seinem scharfen, klaren Geiste hat Lessing hier — die Schramm geahnt. In der That muß diese Künstlerin zu allen ihren Rollen — wohlgemerkt zu

allen, ohne Ausnahme — das Meiste selbst hinzuthun; aber das eben, was sie hinzuthut, bewährt ihre künstlerische Bedeutung, den Umfang ihres Talentes und — jetzt höre ich das dicke Lachen nicht mehr — ihre ernste fleißige Arbeit und aufrichtige Selbstkritik.

Anna Schramm ist in der komischen Richtung des norddeutschen Theaters vielleicht die realistischste Darstellerin; sie sitzt auf der äußersten Linken des Theaterparlaments, aber ihr derber Realismus ist auch ein kerngesunder, durch die Kunst geadelter. Sie spiegelt in ihren Darstellungen das wirkliche Leben wohl ab, aber sie veredelt es durch den künstlerischen Geist, den sie ihm einhaucht. Und diese glückliche Mischung ist das Eigenthümliche ihrer Begabung.

Es gibt nur wenige Schauspielerinnen, die zu charakterisiren vermögen, weil überhaupt das Charakterisirungstalent dem Weibe nicht gegeben ist. Anna Schramm ist nicht blos eine Soubrette, eine Localsängerin, sie ist ein Charakterkomiker, deren Talent selbst unter den Intriguants und Charakterspielern von Fach Neid erregen darf. Sie versteht ihre Charaktere so scharf auszuprägen, in ihrer Eigenart so wahr und natürlich darzustellen, daß man ordentlich daran seine Freude haben kann. Es ist alles bei ihr der Natur abgelauscht, ihr Stehen, ihr Gehen, ihr Reden, ihr Lachen, ihr Weinen.

Die Erzählung von dem Wettstreit der zwei

griechischen Maler ist bekannt; der eine hatte Trauben gemalt, so täuschend, daß die Vögel herbei kamen, und daran pickten, der andere einen Vorhang, so natürlich daß der Traubenmaler, als er das Bild sah, den Freund aufforderte, doch den Vorhang wegzunehmen, damit er das Bild sehen könne. An diese Geschichte, „von den ollen Griechen“ wurde ich stets gemahnt, so oft ich im Wallnertheater Carl Helmerding und Anna Schramm zusammen auf der Bühne agiren sah. Und jetzt fällt mir auch das tertium comparationis ein: Anna Schramm ist ein weiblicher Helmerding!

Das ist kein Paradoxon, das ist eine Behauptung, die Anspruch auf Wahrheit macht. Man vergleiche nur das Auftreten und die Spielweise Beider und die Analagien werden von selbst kommen. Geht ja die Aehnlichkeit zwischen Beiden so weit, daß Beide keine Stimme haben, und nicht singen können. Aber auch das ist charakteristisch für ihre Individualität! Ein stimmbegabter Helmerding, eine gutsingende Schramm das ist ein nonsens — die würden mit ihren Couplets auch nicht den hundertsten Theil ihrer Wirkung erreichen. Und dann — wie Helmerding selbst einmal sagte: Wenn ich singen könnte, dann — wäre ich kein Komiker!

Um auf die Einzelheiten in der Darstellungsweise der Schramm einzugehen, fehlt mir hier der Raum. Aber einen Typus möchte ich hervorheben aus ihren

Darstellungen des Berliner Lebens, der unbedingt der bedeutendste und genialste ist, ihre Köchinnen und Dienstboten! Das sind durchwegs gelungene Genrebilder in echt niederländischer Manier, frisch und derb, köstlich und vollsaftig. Wer sie einmal gesehen hat, dem bleiben sie in steter Erinnerung und der weiß auch, daß eine natürlichere, einfachere und doch künstlerisch vollendetere Darstellung wirklicher Lebensvorgänge auf der Bühne fast kaum möglich sei.

Und in dem Leben dieser Köchinnen, respective in der künstlerischen Reproduction derselben, waren wieder die Scenen von größter Wirkung, wo Anna Schramm als richtige Berliner Köchin „zum ersten Male von des Lebens höchster Freude und tiefstem Leide" durchzittert wurde, wo sie ihre Liebe erklärte, oder ihr die Liebe eines Mannes erklärt wurde. In solchen Scenen erreichte sie die höchste komische Wirkung, die in der Kunst der Bühne zu erreichen möglich ist, und jenen komischen Kunsteffekt, der nicht etwas Aeußeres, Zufälliges ist, der nicht in der Rolle liegt, sondern der eine Gabe des Talentes ist und der aber auch höheren Zwecken dienstbar sein kann, bei denen dicht hinter dem Scherz der volle Ernst des Lebens steht. Ich spreche von dem Ernst des Lebens in einer Charakteristik der Anna Schramm — es ist die höchste Zeit, daß ich aufhöre, ehe jenes bekannte Lachen er-

tönt. Mein Zweck ist erreicht, wenn mir meine Leser zustimmen, daß Anna Schramm eine gottbegnadete Künstlerin war vom Wirbel bis zur Zehe, und zwar eine um so größere, je kleiner bei ihr der Weg ist vom Wirbel bis zur Zehe!

* * *

Der ursprüngliche Begriff „Soubrette" paßt auf die beiden Künstlerinnen, die ich soeben zu schildern versucht habe, eigentlich nicht. Eher würde er der gebühren, die ich als dritte dem Bunde anreihen möchte. Die Soubrette war ja, wie bereits erwähnt, auf der altfranzösischen Bühne die muntere und naive Liebhaberin, später wurde mit diesem Titel auch die singende Liebhaberin bezeichnet. Und „singende Liebhaberin" dürfte auch die geeignetste Charakteristik der Künstlerin sein, die es in sehr kurzer Zeit verstanden hat, ihren Namen besonders in Norddeutschland und Oesterreich populär und beliebt zu machen, und einen hervorragenden Rang unter den Sängerinnen der deutschen Operette einzunehmen.

Sophie König heißt diese Künstlerin. Sie ist gegenwärtig die Primadonna des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters in Berlin — also auch dem Range nach die erste deutsche Operettensängerin. Sophie König gehört erst seit etwa sechs Jahren der Bühne an — sie ist ein Kind des schönen Magyarenlandes und recht

eigentlich aus der Küche auf das Theater gegangen. Während sie am häuslichen Heerde, das Feuer schürend und die Suppe bewachend, ihr Liedchen trällerte, belauschte sie einst ihr in Theaterangelegenheiten gut versirter Schwager und entdeckte ihr bedeutendes Gesangstalent. Sofort wurde die Küchenschürze bei Seite gelegt und Sophiechen wanderte mit der Musikmappe in die Opernschule, später zu Professor Wolf in Wien, der das junge Mädchen zur dramatischen Sängerin ausbilden wollte.

Das dauerte aber der kleinen Dame zu lange und sie hatte auf dem Theater in Rudolfsheim inzwischen ja auch als Louise in „Kabale und Liebe" und auch noch in anderen Rollen „ihr Herz entdeckt" und ihr schauspielerisches Können erprobt. Sie nahm daher ein ihr dargebotenes Engagement nach Baden und später an das Theater an der Wien an, trat auf — und gefiel, das kaum siebzehnjährige, unerfahrene Mädchen neben der überreifen gefeierten Künstlerin, neben Marie Geistinger.

Das war Hochverrath, crimen laesae majestatis — und es galt nun das neuaufkeimende Talent zu unterdrücken. Es dauerte nicht lange, bis die Junge der Alternden — um nicht zu sagen: — der Alten Platz machte — zu ihrem eigenen Heile! Denn während der Stern Jener wie des von ihr beherrschten Theaters

immer mehr von seinem Glanze verlor, ging diese einer glänzenden Zukunft entgegen. Sophie König verließ die Heimat, um in Deutschland eine Künstlerin zu werden.

Sie ist es geworden — fragt die Verehrer der Operette in Berlin, Breslau, Hamburg, Königsberg, Magdeburg, Bremen und anderen Städten des deutschen Reiches; sie werden's Euch sagen. Wieso sie es aber geworden und wodurch, das können Jene freilich kaum sagen, umsoweniger als das Publikum der Operette gerade nicht dasjenige ist, welches gewohnt ist, über künstlerische Erscheinungen nachzudenken und diese kritisch zu zergliedern.

Wenn wir die Soubretten der deutschen Bühne Revue passiren lassen, so werden wir mit wenigen Ausnahmen nur solche finden, die des Lebens Mai fast schon passirt haben und weder im Vollbesitze einer großen und schönen Stimme sind, noch einer jugendlich imponirenden stattlichen Erscheinung sich erfreuen können. Sie ersetzen diese fehlenden Eigenschaften meist durch eine „Fülle kolossaler Weiblichkeit" und durch eine Ungenirtheit, um nicht zu sagen: Frechheit auf der Bühne — die einen gewissen Theil des Publikums in den höchsten Rausch des Entzückens versetzt.

Die Zeiten sind vorbei, wo ein kleines Tändelschürzchen, ein reinliches Kattunkleid die wichtigsten Klei-

dungsattribute einer Soubrette waren, wo etwas Munterkeit, frohe Laune und schalkhafte Naivetät das Wesen einer Soubrette bedingten.

Die Requisiten für die Soubrette, wie sie sein soll, sind jetzt ein lüsternes Phlegma, üppige Formenfülle — die Waden nicht zu vergessen, die recht oft und recht weit gezeigt werden müssen — und dann Costüme, sammtene, seidene, goldgestickte Costüme — sie haben's ja dazu — welche freilich durch äußerste Knappheit des Schnittes wieder einbringen, was sie an Kostbarkeit des Stoffes verschwenden — Costüme, die zu spät anfangen und zu früh aufhören!

So ist es dahin gekommen, daß die moderne Soubrette gewissermaßen als die patentirte Vertreterin der Unsittlichkeit auf der Bühne angesehen wird. Man verzeiht ihr so Manches auf anständiger Seite und verlangt Manches von der entgegensetzten Seite — alles, weil sie eine Soubrette ist. Dazu kommt, daß die „Dichter“ der Posse und Operette diese Wandelung in dem Wesen der Soubrette nicht unbenutzt vorüber gehen lassen konnten und dieselbe ihren unsauberen Zwecken dienstbar machten, indem sie den Text ihrer Stücke und Couplets mit den allerliebsten Zoten und Zötchen würzten. Warum denn nicht? Sie hatten ja die Interpretinnen für jede verhüllte und unverhüllte Frivolität! Und das Publikum der Lieutenants und

Sportsmänner, wie der Commis und Ladenritter jauchzte ja der Interpretin zu und sang ihre begeisterten Loblieder der Unzucht im Chorus nach, wie man einst die Hymnen der Freiheit und anmuthige Volkslieder sang . . .

Nicht zum wenigsten ist die Soubrette schuld an dem Verfall des Theaters, das hie und da sich von dem Bordell nur durch die Art der Concession zum Betrieb des Gewerbes unterscheidet.

Es liegt nahe, daß einer solchen auf die Spitze getriebenen Unsittlichkeit die Reaction auf dem Fuße folgen mußte. Der feinere Theil des Publikums fing an, auf den Theaterbesuch vollständig zu verzichten, wenn der Zettel eine Posse oder Operette ansagte — die Majorität des Publikums bestand aus Herren und nicht mit Unrecht wurde der Vorschlag gemacht, für solche Vorstellungen auf dem Theaterzettel — wie bei gewissen nicht näher zu bezeichnenden Inseraten — die Aufschrift anzubringen: „Nur für Herren!“

Unter solchen Verhältnissen mußte eine Soubrette, der der Ruf strengster Decenz und anmuthigster Weiblichkeit auf der Bühne wie im Leben vorausging, natürlich Glück machen. Das war etwas Neues, Ungewohntes! Die Herren gingen zuerst ins Theater, um — wie einst die Taube der Arche — zu prüfen, ob dem Frieden zu trauen sei. Sie wurden durch den

Reiz der Erscheinung, durch die Eleganz der Formen und Costüme, sowie durch die Feinheit und Decenz der Darstellung mächtig gefesselt — sie kamen nach Hause und erzählten ihren Frauen, was sie gesehen, diese überzeugten sich von der Wahrheit — und so wurde Sophie König auf diesem etwas ungewöhnlichen Wege eine beliebte Soubrette! „Die Soubrette der Reaction“ könnte man daher die Künstlerin in einer Geschichte des modernen Theaters nennen, aber einer gerechten und gesunden Reaction, die die Bühne wieder zu dem Kunsttempel machen will, welcher er einst in halbvergangenen Blüthetagen gewesen.

Die Eigenschaften, welche Sophie König zu einem solchen Titel berechtigen, sind in erster Linie eine schöne, mächtige, bis in die höchsten Register reichende Gesangsstimme, die für jede Opernpartie ausreichen würde, eine gesangliche Schulung, wie sie ebenfalls nur von einer Opernsängerin zu erwarten, eine einfache, aber trotzdem pikante und decente Darstellungsmanier, eine ungewöhnliche Eleganz in den Toiletten — dazu eine schöne und imponirende Gestalt, ein ausdrucksvolles Auge, ein anmuthiges Gesicht — die Schilderung ist noch nicht zu Ende, aber ich breche ab, da sie doch nur unvollständig bleiben könnte.

Nur drei Bemerkungen seien mir noch gestattet, um die Charakteristik der Künstlerin zu vervollständigen.

Die eine betrifft ihre schauspielerische Begabung. Ich habe im Eingange gesagt, Sophie König sei als eine „singende Liebhaberin“ zu bezeichnen — ich hätte hinzufügen sollen — als eine muntere Liebhaberin. Denn die Naivetät und Einfachheit, in der sich ihre Darstellungen bewegen, ist nicht der geringste Reiz derselben. Diese ungekünstelte Naivetät gestaltet im Munde der Künstlerin selbst die Zote zu einem pikanten Scherz, über den auch der strengste Moralist noch lachen kann, während sie allerdings auf den Roué wiederum einen entgegengesetzten Reiz ausübt.

Die zweite Bemerkung bezieht sich auf die Eleganz ihres Auftretens und ihrer Costüme, die Sophie König jeder französischen Soubrette ebenbürtig zur Seite stellt. Franzosen, die ihre „Rosalinde“ in der „Fledermaus,“ ihre „Clairette Angot“ und ähnliche Rollen gesehen, haben in erster Linie den Chic bewundert, mit dem die Künstlerin sich auf den Brettern zu bewegen versteht.

Und hier komme ich von selbst zu der dritten und letzten Bemerkung. Denn obwohl diese Anmuth und Eleganz nicht zu erlernen, sondern angeboren sind — ein Wiegengeschenk der Grazien — so ist doch auf der anderen Seite nicht zu vergessen, daß nur das hingebendste Studium, der eiserne Wille und der angestrengteste Fleiß die Künstlerin auf den Platz gebracht

haben, den sie jetzt einnimmt. Es mag Schauspielerinnen geben, die mit größerem Genie begnadet sind — an Begeisterung und Hingebung für die Kunst übertrifft keine unsere Soubrette. Für sie existirt nur ihre Kunst — ihre Welt ist die Bühne, auf der sie sich wohl fühlt, wie eine Königin auf ihrem Herrscherthrone!

Sophie König ist jetzt — zweiundzwanzig Jahre alt. (Auch dadurch unterscheidet sie sich von ihren Fachcolleginnen, daß sie Jedem getrost ihr Geburtsattest zeigen kann.) Es wäre thörichte Schmeichelei, zu behaupten, daß sie eine vollendete Künstlerin ist. Ein Theil der Kunst hängt ja schließlich doch mit dem Alter und den durch dasselbe bedingten Studien und Erfahrungen zusammen. Mit zweiundzwanzig Jahren ist man eben noch nicht fertig. Aber es wäre ebenso ungerecht, zu verschweigen, daß auf dem Wege, den die Künstlerin mit so großem Erfolge betreten, das höchste Ziel liegt!

Auf Abwegen.

„Sie ungläubiger Thomas, der Sie nicht glauben wollen, daß unser Theater auf Abwegen, daß in unserem sogenannten gebildeten Publikum aller künstlerische Sinn ganz und völlig erstorben ist — ich bitte Sie, sich mit dem ganzen Stolze Ihres germanischen Nationalgefühls zu umgürten und mir heute Abend in das Wau-Wau-Theater zu folgen.“

Diese Einladung eines Breslauer Schriftstellers kam mir nicht ungelegen. War mir zwar der Name „Wau-Wau-Theater“ ein fremder Klang, so erinnerte ich mich doch, gehört zu haben, daß sie dort seit mehreren Wochen allabendlich vor dichtgefüllten Bänken und unter hellem Jubel des aus den besten Kreisen sich rekrutirenden Publikums das große Trauerspiel in drei Acten: „Der geschundene Raubritter“ oder „Minne und Hungerthurm“ oder „Das lang verschwiegene und endlich an den Tag gekommene Geheimniß“ aufführen.

Wer das Studium der dramatischen Kunst sich zur Aufgabe gestellt hat, der muß alle Formen kennen, in denen sich das dramatische Leben gestaltet, von den erhabenen Schauern der Tragödie bis zu den heiteren Scherzspielen des Gottes Komus. Mit großem Interesse hörte ich darum die Erzählungen begeisterter Männer, die den „geschundenen Raubritter" von Angesicht zu Angesicht geschaut hatten und freudig ergriff ich die sich mir nun darbietende Gelegenheit eines arbeitsfreien Abends, um einmal so recht als Publicus die Wonnen und Schmerzen der Comödie mitzuempfinden. „Hier bin ich Mensch, hier darf ich's sein." Mit diesem süßen Gefühle trat ich am Arm des liebenswürdigen und muthbeseelten Freundes die Reise nach dem Tempel an, wo die Musen ihren Thronsitz aufgeschlagen hatten.

Der kleine Saal war bei unserem Eintritte bereits ansehnlich gefüllt. Und über den Häuptern der harrenden Menge wogte bereits jene undurchdringliche Wolke, die wie ein Schleier Alles umhüllt. Indeß, was thut's, „die Wollust der Creaturen ist gemenget mit Bitterkeit" und auch vor die Pforten des Musentempels haben die Götter den Schweiß gesetzt.

In vorgerückter Abendstunde — etwa gegen 8¼ Uhr — begann das Schauspiel. Es wurde zunächst eine kleine Posse: „Fraction Rockschoß" neu auf-

geführt. Der nicht übel erdachte und ausgeführte Schwank schildert einen katholischen Tartüffe, ein Mitglied des Centrums in seinen galanten Abenteuern. Und der Verfasser, der zugleich die Hauptrolle spielte, fand ein lachlustiges und dankbares Publikum, das den schüchternen Versuch, durch irgend einen unpassenden Scherz das flotte Ensemble zu stören, in energischer Weise mit dem Rufe: „Ruhe, jetzt ist noch nicht Zeit zum Radaumachen," zurückwies.

Aber wie rasch veränderte sich die Situation, als kaum der Vorhang hinter der „Fraction Rockschoß" gefallen war. Es war urplötzlich ein anderer Geist über das Publikum gekommen. Jetzt schien in der That die Zeit zum Radaumachen gekommen zu sein. Der freiwillige und unfreiwillige Volkshumor trieb seine köstlichsten Blüthen, und der Kellner konnte den edlen Gerstensaft nicht rasch genug credenzen. Selbst die brausenden Klänge eines — Pianoförteorchesters brachten keine andere Stimmung in die Wogen der Unterhaltung. Höchstens, daß die in der vordersten Reihe Sitzenden das Spiel mit dem Refrain begleiteten: „Eins, zwei, drei — an der Bank vorbei." Denn natürlich wurde zunächst „Hirsch in der Tanzstunde" gespielt.

Die Ouvertüre zum „geschundenen Raubritter" kann eben nur „Hirsch in der Tanzstunde" sein!

„An der Frau, an der Magd, an der Bank vorbei,“ gings im sausenden Galopp; da ertönt das Zeichen, Musik und Gesang verstummen, der Vorhang geht empor, das Drama vom „geschundenen Raubritter“ beginnt sich vor uns aufzurollen. Ein Prologus, der Geist Brunhilden's, der verstorbenen Gattin Uffo's, des Raubritters, tritt auf die Scene und spricht die folgenden Verse:

Heut seht Ihr eines Vaters strenges Schalten,
Und einer Tochter liebebanges Walten,
Zwei Herzen, die sich festumschlungen halten,
Bis sie den bitt'ren Weg zum Tode wallten,
Und neben diesen lieblichen Gestalten,
Ob denen sich die finst'ren Wolken ballten,
Auf die des Schicksals Donnerklänge knallten,
Seht Ihr den Ritter auch, den grimmen Alten,
Von dessen Herzen, einem eisig kalten,
Ganz ohne Spur die Kindesklagen prallten,
Bis ihre letzten Sterbeseufzer hallten!
Da erst zieht sich sein Gesicht in Falten,
Doch siegten schon die finsteren Gewalten,
Ob des Gewissens Stimmen auch ihn schalten,
Todt waren die, die einst so viel ihm galten.
Das Bild wird heute sich vor Euch entfalten —
Wohl uns, wenn Eu'ren Beifall wir erhalten!

Stürmischer Jubel begrüßte den Prolog und nur eine Stimme accompagnirte: „Das ist ja nicht mehr auszuhalten.“ Indeß der Zweck des Prologs war er=

reicht, in die geeignete Stimmung zu versetzen, in der die Tragödie ihre höchste Wirkung üben soll. Das Schauspiel, das sich nun bot, war ein seltsames, eigenartiges. Das Publikum, aus dem ein großer Theil das Stück bereits so genau wie der Souffleur zu kennen schien, begleitete den Gang der Handlung mit so unverhüllten Beifalls- und Mißfallsbezeugungen, mit Interjectionen und Scherzen, daß selbst der kühnste Idealist sein erträumtes Ideal von einem intimen Connex zwischen Bühne und Publikum weit übertroffen gesehen hätte.

Die Ahnung des „gräßlich — furchtbar — folgenreichen Geheimnisses," die „Ehrenfried" dem Knappen „Kurt" gegenüber ausspricht, ist das Präludium zum „Schauspiel der Lust und der schnöden Gedanken," das erst in dem Moment beginnt, da Ritter Uffo selbst, mit frenetischem Jubel empfangen, die Scene betritt. Er kommt vom festlichen Gelage und sagt selbst von sich: „Der Ritter Uffo war heut sehr vergnügt."

Was schiert ihn darum die Klage der Tochter Leonore, ob seines Lebenswandels! Er hat zwei Krämer, die zur Messe zogen, sammt ihren Waaren gefangen genommen, und ist nun lustig und guter Dinge. Selbst die Ohnmacht des nervenschwachen Töchterleins vermag ihn nicht zu rühren.

„Was, ich, der Uffo, zubenannt der Tiger,
Soll mir von diesem Weibsvolk die Ohren
Vollheulen lassen? Denk' gar nicht d'ran!
Raubritter bin ich einst aus Noth geworden,
Ich bin's aus vollster Ueberzeugung jetzt."

Den Muth einer Ueberzeugung muß man ehren, und das geehrte Publikum spricht seine Uebereinstimmung mit den Grundsätzen Uffo's unverblümt aus und jubelt ihm seinen Beifall zu, da er nun dem Knappen „Wolf" Befehl giebt, die Krämer an den Bock zu schrauben und zu foltern, und dem Knappen „Arnold" für dessen Mahnung, umzukehren und „ein ordentlicher Mensch zu werden," die Aussicht in die Folterkammer eröffnet, aus der bereits das Gewinsel der Krämer hervordringt.

Man sieht, Uffo ist ein Mann der starren Consequenz — in unserer Zeit lebend, wäre er statt Raubritter ein Junker der „Kreuzzeitung" geworden.

Es folgt ein freundlicheres Bild, die Minne! „Leonore" und „Arnold" treten auf und versichern dem p. t. Publikum mit den glühendsten Schwüren ihre heiße, und wie es sich für die Helden eines Trauerspiels geziemt, furchtbar unglückliche Liebe. Aber das Verhängniß ereilt sie nur zu rasch, — der grausame Vater überrascht das Pärchen bei dem Rendezvous, läßt das Scheusal, den Verführer, in den Hungerthurm

fortschleppen, und giebt seiner Tochter die wohlgemeinte Warnung:

„Und Du, o Tochter, hörtest viel zu lang,
Sein liebegirrend Winseln ruhig an,
In Zukunft kannst Du etwas früher schrei'n!"

Mit der frohen Aufforderung an seinen Spießgesellen „Wolf:"

„Komm Wolf! Wir wollen noch ein wenig foltern!"

schließt der erste Act unter nicht endenwollenden Beifallssalven des verehrten Publikums.

Wie gewöhnlich, folgt auch hier auf den ersten der zweite Aufzug, der in einer schönen Gegend am „Hungerthurm" spielt, in dem der arme „Arnold" nun schon seit acht Tagen schmachtet und klagt:

„O Leonore, denkst Du meiner noch?
So komm' zu mir und bringe mir zu essen.
Ich halt's nicht aus!"

Eine mitleidige Stimme aus dem Publikum ruft: „Kellner, ein Beefsteak für Arnold'en," und wie auf ein Signal fliegt plötzlich, Projectilen gleich, ein ganzer Schwarm von kleinen Düten mit Bonbons in den Hungerthurm. Aber von Bonbons kann man nicht satt werden und „Arnold" klagt weiter, da es ja außerdem in der Rolle so vorgeschrieben steht.

Uffo, der Tiger, kommt, um ihn mit einer saftigen „Cotelette mit Sauce" zu reizen, die er vor seinen Augen verspeist, und endlich auch Leonore; aber er

will Brod, und sie hat nur Liebe mitgebracht. Während dessen spielen noch zwei unheimliche Scenen, eine Beschwörung der Hekate durch den Knappen „Wolf“ und der Auftritt der Vehme, die „Uffo“ vor das Gottesgericht ladet. Sobald die Bühne wieder frei ist, erscheint Leonore und bringt dem Geliebten ihres Herzens — eine halbe Semmel mit den Worten:

„Nehmt sie, ich bring' Euch morgen wieder eine,
Ihr braucht nicht sparsam damit umzugeh'n!
Ich bringe wenig Euch, jedoch mit Liebe!“

Leider wird aber dieses Liebesmahl durch die Dazwischenkunft des „Alten“ etwas unangenehm unterbrochen. „Uffo“ sperrt die theure Tochter zu dem Geliebten in den Hungerthurm und schenkt ihnen die halbe Semmel als Mitgift. Mit der wohlgemeinten Aufforderung:

„Jetzt Wolf, gehn wir zum Schloß,
Wir wollen fröhlich dort bei Wein und Singen
Den Rest der angebroch'nen Nacht verbringen!“

schließt der zweite, nicht minder günstig aufgenommene Act.

Die Stimmung ist nachgerade auf dem Höhepunkt angelangt und das Publikum unterstützt nicht mehr die Darsteller, es spielt förmlich mit.

Die Katastrophe bricht mit Sturmesgewalt herein und ihr folgt nach allen Regeln der Kunst die Ka-

tharsis! „Uffo“ hat dem Spruch der Vehme nicht Folge geleistet; die Fackel des Bürgerkrieges ist entzündet, die Burg von dreihundert Feinden eingeschlossen. Kurt tritt auf und verkündet all' das Unglück, dazu noch die Botschaft, daß „Arnold“ nach langem Hungern seine „Leonore aufgefressen!“ . . . .

„Mit Haut und Haar?“ fragt entsetzt der grimmige Papa.

„Mit Haut, doch nicht mit Haar,“ erwidert schmerzbewegt der treue Knappe, „denn dieser Zopf er blieb zurück von jener Schreckens-Mahlzeit!“

„Begrab' anständig sie auf meine Kosten,“ bittet jetzt Uffo, etwas mürbe geworden; „doch jetzt entferne Dich, ich bin ermüdet — auf diesem Stuhl will ich ein wenig nicken.“

Im Schlafe erscheinen ihm nun die Geister der Gemordeten, seine Gattin, Leonore, Arnold — alle fordern sie ihn auf, Buße zu thun, aber er weigert sich standhaft:

„Buße thun, das fällt mir gar nicht ein,
Mir, Ritter Uffo, zubenannt der Tiger.“
— — — — — — — — — — — —
„Ich büße nicht, ich bin ein Bösewicht,
Der immerdar mit Consequenz gehandelt,
Und böse will ich bleiben bis zum Tode.“

Ein Trompetenstoß verkündet das nahende Un-

heil. Uffo geht ab, um Frieden zu schließen, aber es giebt kein Paktiren mehr; er wird unbarmherzig geschunden, „und der Mensch versuche die Götter nicht — und wage es nimmer zu schauen, was sie gnädig bedecken mit Nacht und mit Grauen."

Der alte „Ehrenfried" erscheint und entpuppt sich eigentlich als „Ehrenfriedin," das ist das — „furchtbar, folgenreiche Geheimniß;" er ist eine sie, und diese sie hat einmal mit Ritter Uffo der Liebe gepflogen; als Pfand ist nichts als der verhungerte „Arnold" zurückgeblieben. Inzwischen bringt ein Bauer — die Haut Uffo's, die aber, wie ich gleich zur Vermeidung von Mißverständnissen bemerke, im Korbe bleibt, und nicht etwa dem Publikum vorgezeigt wird. Wenn Uffo todt ist, dann hat ja die ganze Geschichte weiter keinen Zweck mehr, denken die Knappen und Bauern, und erstechen sich einer nach dem anderen auf offener Scene.

Der Vorhang fällt unter riesigem Gejohle, um noch einmal aufzugehen, und uns die Apotheose vorzuführen. Ein Gespensterreigen schwebt über die Bühne, die Geister Arnold's, Leonoren's, Uffo's, Brunhilden's und Ehrenfried's, alle in weiße Tücher gehüllt, und Brunhilde tritt vor, um den Epilog zu sprechen:

„Jetzt im lichten Mondenglanz
Schlinget den Gespenstertanz,
Alle Geister sollen wallen

Ruhelos durch diese Hallen,
Bis dereinst nach langen Jahren,
Man mit Dampfeskraft wird fahren.
Bis man wird Fabriken bauen
Statt der Ritterburg, der grauen;
Bis man, anstatt Fehde führen,
Speculiret in Papieren,
Bis man Kabel legt atlantisch
Und kein Mensch mehr ist romantisch.
Doch das wird noch lange dauern —
Drum, Ihr Ritter und Ihr Bauern,
Auf und schlingt im Mondenschein
Furchtbar den Gespensterreih'n."

Mit einem frommen, frischen und freien Cancan schließt die Tragödie vom „geschundenen Raubritter!"

Aber das Interesse für dieselbe bleibt noch lange in lebhaftester Weise rege, und wenn auch das verehrliche Publikum den Autor nicht vor die Rampe ruft, wollen wir uns denselben doch hier in's Gedächtniß rufen und die Entstehungsgeschichte des „geschundenen Raubritters" zum Schlusse kurz erzählen.

Die „Dresdener Vogelwiese" ist die Heimath der Tragödie, das Jahr 1844 ihr Geburtsjahr, die Wittwe Magnus ihre Pathin, zwei lustige Studenten — Robert Heller und Ernst Willkomm ihre Pathen, und ein berühmter deutscher Schriftsteller ihr Vater — Fritz Gerstäcker!

Der „Magnussen" ging es in jenem Jahre recht schlecht und die drei Studenten, die zufällig eine Aufführung des „Freischütz" in ihrer Bude schaudernd miterlebt hatten, beschlossen, sie zu retten. Schon nach zwei Tagen trat Gerstäcker mit einem Päckchen vor die betrübte Wittwe. „Hier ist Eure Rettung," sagte er, „damit ist Euch geholfen."

Die arme Frau glaubte, es seien Staatspapiere oder gar Banknoten und war daher furchtbar enttäuscht, ein Manuscript zu finden. Doch dem Feuereifer Gerstäcker's gelang es bald, ihr den Werth des Manuscriptes deutlich zu machen. Mit Begeisterung ging sie an die Vorbereitungen und schon nach wenigen Tagen verkündeten allenthalben farbige Riesenzettel: „Theater auf der Vogelwiese. Heute zum ersten Male: „Kunibert von Eulenhorst oder der geschundene Raubritter," großes Ritterschauspiel in fünf Acten von J. Rebhahn."

Der Wittwe Magnus war geholfen. Das neue Drama erregte Sensation und wurde Repertoirestück. Ein Zeitgenosse und Freund Gerstäcker's erzählt: „Niemals fiel der Vorhang, ohne daß die aufgeregte Menge ihren Gefühlen Luft machte in dem Gebrülle: „'raus, 'raus! Da capo! Der Burggraf! Noch einmal schinden, noch einmal!" Und wohl oder übel mußte die letzte Scene wiederholt und der unglückselige Raub-

ritter noch einmal geschunden werden. Man sollte nicht glauben, daß in den weichmüthigen Sachsen solche Tigerherzen schlummerten.

Wie schwer es dem Dramatiker gemacht war, sein Werk bühnengesetzlich herzustellen, das geht aus einer damals in Sachsen bestehenden Polizei-Verordnung hervor, welche es den Wanderbühnen, den sogenannten Schmieren, bei strenger Strafe verbot, mehr als vier Personen gleichzeitig auf die Bretter zu bringen, angeblich wegen sonstiger Beeinträchtigung der königlichen Hoftheater. Sobald einmal aus Versehen ein Fünfter, und sei es nur ein verirrter Lampenputzer gewesen, sich auf der Scene blicken ließ, gleich war die Direction in eine Geldstrafe verfallen, deren Betrag häufig denjenigen der Tageseinnahme überstieg. Man denke, was auf solche Weise z. B. aus dem „Freischütz“ gemacht werden mußte — allein es wurde dennoch gemacht. Gerstäcker hat in seinem Ritterdrama diese Klippe glücklich vermieden; es erscheint stets nur die polizeilich erlaubte Zahl von Tragirenden vor den Lampen, die in neuerer Zeit an die Stelle der Inseltlichter getreten sind, deren Auslöschen, sobald die Scene „Nacht“ vorschrieb, ein Hauptgaudium für die hoffnungsvolle Jugend der Gallerien war, von welchen aus ein Satz auf die Bühne keine besondere Turnerkunst erheischte. Der „geschundene Raubritter“ ist auch

im Buchhandel erschienen. Das Pseudonym, unter welchem Gerstäcker sein possenhaft originelles Drama veröffentlichte, hat nicht wenig zu dessen Popularität beigetragen. Denn „Rebhahn" hieß eine, jedem Dresdener wohlbekannte, klassische Figur, die fast als lebendiges Wahrzeichen der Stadt galt, ein heruntergekommener lumpenhafter Hausirer, welcher jedenfalls bessere Tage gesehen und Bildung genossen hatte, sich zuletzt aber zum Gespött von Alt und besonders Jung hergab, von dem man jedoch immer nicht wußte, ob er ein Bettler oder ein heimlich Reicher, ob er wirklich halb verrückt sei oder sich nur so stelle. Und so ist es denn auch gekommen, daß nur Wenige von dem dramatischen Lorbeerblatt wissen, das der brave Fritz Gerstäcker dereinst gepflückt, um einer armen Wittwe zu helfen, und das ihm so lieb war, daß er guten Freunden gegenüber oft zu äußern pflegte: „Wenn ich jemals Erfolge errungen, so war doch keiner größer und mir lieber, als der mir ward durch eine tolle That auf der Dresdener Vogelwiese."

Seither wandert der „geschundene Raubritter" nun schon mehr als dreißig Jahre mit allen Meerschweinchen, und ist manches Bühnenlenkers Trost und Glück geworden.

Das ist die Geschichte vom „geschundenen Raubritter," die ich meinem Freunde noch im Wauwau-